

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**GRASIELA PRADO DUARTE DE OLIVEIRA**

**A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA DO DIABO NO TRÍPTICO *JUÍZO***  
***FINAL* (1482) DE HIERONYMUS BOSCH**

**Guarulhos**  
**2019**

**GRASIELA PRADO DUARTE DE OLIVEIRA**

**A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA DO DIABO NO TRÍPTICO *JUÍZO FINAL* (1482)  
DE HIERONYMUS BOSCH**

Dissertação de mestrado apresentada à  
Universidade Federal de São Paulo como  
requisito parcial para obtenção do grau  
de Mestre em História da Arte.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Doutora Flavia Galli Tatsch

Guarulhos  
2019

Na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9610/98, autorizo a publicação livre e gratuita desse trabalho no Repositório Institucional da UNIFESP ou em outro meio eletrônico da instituição, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico para fins de divulgação intelectual, desde que citada a fonte.

**Ficha catalográfica elaborada pela autora**

Duarte de Oliveira, Grasiela Prado.

A representação da figura do Diabo no tríptico Juízo Final (1482) de Hieronymus Bosch / Grasiela Prado Duarte de Oliveira. - Guarulhos, 2019. 189 f.

Dissertação de mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas, Programa de Pós Graduação em História da Arte, 2019.

Orientador: Flavia Galli Tatsch.

Título em inglês: The representation of the Devil's figure in the Hieronymus Bosch Last Judgement triptych (1482).

1. Diabo. 2. Juízo Final. 3. Hieronymus Bosch. I. Tatsch, Flavia Galli. II. Dissertação de mestrado (História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas. III. A representação da figura do Diabo no tríptico *Juízo Final* (1482) de Hieronymus Bosch.



## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente agradeço à CAPES pela bolsa concedida, pois contribuiu grandemente às minhas necessidades, nas qualidades de mestranda.

Uma sincera gratidão à minha orientadora, Professora Doutora Flavia Galli Tatsch, que com paciência e dedicação infinitas não poupou esforços e tempo, contribuindo grandemente para a elaboração e término deste trabalho.

Agradeço à minha família, pelo apoio incondicional, amor e carinho.

## RESUMO

O presente trabalho se ocupará da análise do ser diabólico na obra do pintor Hieronymus Bosch (1450 - 1516), tendo como objeto o tríptico *Juízo Final* (1500 - 1505) exposto na Akademie der Bildende Künste, Viena. Bosch não procurou se destacar pelos mesmos aspectos e técnicas que outros pintores flamengos de seu tempo. Suas pinturas de cunho religioso, como o *Juízo Final*, buscavam advertir, moralizar o observador, e suas fontes permitiram transferir bestas e monstros em iluminuras de manuscritos para o suporte amplo dos retábulos. As hibridizações bestiais, recorrentes em margens de manuscritos medievais e tardo medievais, foram um prisma para a criação de demônios tão variados quanto numerosos no *Juízo Final* de Viena e outras obras desta magnitude. Assim, Bosch compõe as três partes do tríptico, de forma a preencher os painéis com demônios. O painel esquerdo, referente ao Paraíso, não nos será um lugar de bem aventurança após o julgamento, e sim o olhar ao passado pecaminoso, angelical e humano, pois mostrará a queda dos anjos rebeldes, a criação de Eva, tentação e expulsão de Adão e Eva. Satanás está bem presente no paraíso, ludibriando o primeiro casal da terra. O painel central, *Juízo Final*, nos mostra um ambiente refém da danação e com uma diversidade profusa de demônios. O Inferno, em continuação à desgraça do painel central, mantém as punições e sentenças aos condenados, de forma a lembrá-los do porque estão lá, aludindo aos seus próprios pecados nos processos.

Palavras-chave: Diabo; Juízo Final; Hieronymus Bosch.

## ABSTRACT

The present work will deal with the analysis of the diabolical being in the work of art of the painter Hieronymus Bosch (1450 - 1516), having as its object the Last Judgement triptych (1500 - 1505), displayed in the Akademie der Bildende Künste, Vienna. Bosch did not seek to stand out for the same aspects and techniques as other Flemish painters of his time. His religious paintings, like the *Last Judgment*, sought to warn, moralize the observer, and his sources allowed the transfer of beasts and monsters from manuscripts illuminations to the wide support of the altarpieces. Hybridizations of beasts, recurring in medieval and late medieval manuscripts marginalia, worked as a prism for the creation of demons as varied as they were in the Vienna *Last Judgment*, and other similar works. Thus, Bosch composes the three parts the triptych, in order to fill the panels with demons. The left panel, Paradise, is not a place of rejoyce after judgment, but it is a view of the past, where angels and human fall, as we can see in the fall of the rebel angels, the creation of Eve, temptation and expulsion of Adam and Eve. Satan is present in Paradise, deceiving the first couple on earth. The central panel, Last Judgement, shows us a hostage environment of damnation and a profuse diversity of demons. Hell, in continuation of the disgrace of the central panel, keeps the punishments and sentences on the sinners to remind them why they are there, alluding to their own sins in the proceedings.

Keywords: Devil; Last Judgement; Hieronymus Bosch.

## Lista de Figuras

- Figura 1. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505), Painel central: 164x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....32
- Figura 2. Hieronymus Bosch. *Extração da pedra da loucura* (1475 - 1480). Óleo sobre madeira, 48cm x 35cm. Museu do Prado, Madrid.....35
- Figura 3. Hieronymus Bosch. *Adoração dos Reis Magos – Epifania* (ca. 1495). Painel central: 138cm x 72cm; Paineis laterais: 138cm x 33cm. Museu do Prado, Madrid. ....36
- Figura 4. Hieronymus Bosch. *Ecce Homo* (ca. 1475 - 1485) Óleo sobre madeira, 60,5cm x 71,1cm. Städel Museum, Frankfurt. ....36
- Figura 5. Hieronymus Bosch. *Carro de Feno* (1515). Óleo sobre madeira. 135cm x 100cm. Museu do Prado, Madrid. ....37
- Figura 6. Hieronymus Bosch. *Juízo Final* (ca. 1495 - 1505). Óleo sobre carvalho, 99,2cm x 117,5cm. Groeningemuseum, Bruges. ....42
- Figura 7. Fragmento de um *Juízo Final*. Óleo sobre madeira, 60cm x 114cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munique. ....43
- Figura 8. Hieronymus Bosch. Tríptico *Juízo Final*, fechado (1500 -1505). Paineis laterais: 164cm x 60cm. Akademie der Bildende kunste, Viena. ....44
- Figura 9. Detalhes dos escudos sob São Tiago.....45
- Figura 10. Carlos Magno, Santo Hippolyto, Elisabete e Margarete (tríptico fechado), de Dirk Bouts (1470-75) e Aert van den Bossche. (1503–08). Painel, 92,5 por 143 centímetros. Catedral de São Salvador, Bruges. Em KOLDEWEIJ, Jos; SPRONK, Ron; ILSINK, Mathijs; KEYSER, Nouchka. *The patrono of Hieronymus Bosch's “Last Judgement” triptych in Vienna*. 2018, p. 111.....47
- Figura 11. Um bispo e Santa Catarina, Hippolytus e Elisabeth (tríptico fechado), atribuído a um pintor anônimo de Bruxelas.1490-1500. Cada painel medindo 88 por 60 centímetros.

|   |    |
|---|----|
| Museu de Belas Artes de Boston, Em KOLDEWEIJ, Jos; SPRONK, Ron; ILSINK, Mathijs; KEYSER, Nouchka. <i>The patrono of Hieronymus Bosch's "Last Judgement" triptych in Vienna</i> . 2018, p. 111.....  | 48 |
| Figura 12. Hieronymus Bosch. <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (ca. 1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Paineis Laterais: 164cm x 60cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.....  | 48 |
| Figura 13. Vrancke van der Stockt (1420 – 1495) <i>Juízo Final</i> (século XV). Museu do Prado, Madrid. ....  | 49 |
| Figura 14. Harley Bestiary, (1230 – 1240), MS 4751, Fol. 11r. British Library, Disponível em:< <a href="http://www.bl.uk/">http://www.bl.uk/</a> > Acesso em: 28/08/2019 .....  | 57 |
| Figura 15. Harley Bestiary (1230 – 1240), MS 3244, fol. 58v, British Library, Disponível em:< <a href="http://www.bl.uk/">http://www.bl.uk/</a> > Acesso em: 28/08/2019. ....   | 59 |
| Figura 16. À esquerda: Hieronymus Bosch, detalhe de um dragão do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel central: 164x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.....   | 60 |
| Figura 17. À direita: Hieronymus Bosch, detalhe de uma criatura com feições de macaco cozinhando um dos condenados, <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel central: 164x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....                                       | 60 |
| Figura 18. Margem do Saltério Gorleston. 1320 -1325. Fol. 189v. British Library, Londres. Disponível em: < <a href="http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_49622_fs001r#">http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_49622_fs001r#</a> > Acesso em 22/08/2019. .... | 61 |
| Figura 19. Margem do Saltério Gorleston. 1320 -1325. Fol 19v. British Library, Londres. Disponível em: < <a href="http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_49622_fs001r#">http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_49622_fs001r#</a> > Acesso em 22/08/2019. ....   | 62 |
| Figura 20. Margem do Saltério Gorleston. 1320 -1325. Fol. 76v. British Library, Londres. Disponível em: < <a href="http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_49622_fs001r#">http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_49622_fs001r#</a> > Acesso em 22/08/2019. ....  | 62 |

|  |    |
|--|----|
| Figura 21. Livro de Horas Incompleto, 1310 -1320. Ms. W.87 Fol. 3v. Walters Art Museum, Baltimore. ....  | 63 |
| Figura 22. Livro de Horas Incompleto, 1310 -1320. Ms. W.87 Fol. 7r. Walters Art Museum, Baltimore. ....  | 64 |
| Figura 23. Livro de Horas (ca. 1318 – 1325), fol. 46v. Saint-Omer or Théroutanne, França. British Library, Londres. Disponível em: < <a href="https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8601&amp;CollID=27&amp;NStart=36684">https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8601&amp;CollID=27&amp;NStart=36684</a> > ..... | 65 |
| Figura 24. Martin Schongauer. <i>A Tentação de Santo Antonio</i> , gravura sobre cobre (ca. 1470-1475), 31,2 X 23 cm, Petit Palais, Museu de Belas Artes, Paris. ....  | 66 |
| Figura 25. Alart Du Hameel. <i>Juízo Final</i> , gravura (ca. 1490), 23,5 x 34,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdã.....  | 67 |
| Figura 26. À esquerda: Alart Du Hameel, detalhe do <i>Juízo Final</i> , gravura (c. 1490). Rijksmuseum Amsterdã.....   | 68 |
| Figura 27. À direita: Alart Du Hameel, detalhe do <i>Juízo Final</i> , gravura (c. 1490). Rijksmuseum Amsterdã.....  | 68 |
| Figura 28. Jan Van Eyck. Detalhe do <i>Díptico da Crucificação e do Juízo Final</i> , óleo sobre tela, transferido da madeira, 1426. Metropolitan Museum of Art, Nova York. ....   | 68 |
| Figura 29. Gislebertus, detalhe <i>Juízo Final</i> (1130), painel do pórtico de St. Lazare, Autun ...  | 69 |
| Figura 30. Giotto di Bondone, Detalhe <i>Juízo Final</i> (1303 – 1306) Capela de Arena, Pádua. .   | 69 |
| Figura 31. Beatus de Liébana: <i>Las Huelgas Apocalypse</i> . Espanha (1220). Comprado por Pierpont Morgan, 1910. MS M.429 (fol. 135) The Morgan Library and Museum, Nova York. ....   | 70 |
| Figura 32. <i>The Trinity Apocalypse</i> . 1250 c. Cambridge: Trinity College. (fol. 32 + 3 ff). R 16.2, 023v. Disponível em: < <a href="https://trin-sites-pub.trin.cam.ac.uk/manuscripts/R.16.2.json">https://trin-sites-pub.trin.cam.ac.uk/manuscripts/R.16.2.json</a> > Acesso em 27/07/2019 .....   | 71 |

- Figura 33. *The Trinity Apocalypse*, 1250 c. Cambridge: Trinity College. Fol. 32 + 3 ff. R 16.2, 024v. Disponível em: <<https://trin-sites-pub.trin.cam.ac.uk/manuscripts/R.16.2.json>> Acesso em 27/07/2019.....72
- Figura 34. The Flemish Apocalypse (1400 c.) *O Dragão e as duas Bestas* (Livro de Apocalipse, 13). Bibliothèque Nationale, Paris. Fol. 14r. ....73
- Figura 35. À esquerda: pintura em miniatura do *Juízo Final* do Livro de Orações de Mary of Guelders. (1415) MS. Alemanha. Quarto 42, fol. 18v. Região nordeste da Holanda. Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz.....75
- Figura 36. À direita: pintura em miniatura do *Juízo Final* no Livro de Horas de Jan Van Amerongen e Maria Van Vronensteyn, atribuído ao Mestre de Evert Zoudenbalch. (1460), Utrecht, Bruxelas. Koninklijke Bibliotheek Albert I, MS. II 7619, fol. 138v. Apud RUDY, Kathryn M. *Rubrics, images and indulgences in Late Medieval Netherlandish manuscripts*. Leiden: Brill. 2016. p. 186.....75
- Figura 37. À esquerda: Detalhe, pintura em miniatura do *Juízo Final* no Livro de Horas de Jan Van Amerongen e Maria Van Vronensteyn (1460), atribuído ao Mestre de Evert Zoudenbalch., Koninklijke Bibliotheek Albert I, Utrecht. Bruxelas, MS. II 7619, Fol. 138v. ....76
- Figura 38. Ao centro: Detalhe, pintura em miniatura do *Juízo Final* (século XV), atribuído ao Mestre d'Antoine Clabault. Amiens –BM - MS 0163, fol. 156.....76
- Figura 39. À direita: Detalhe, pintura em miniatura do *Juízo Final* (ca. 1500), atribuído à Jean Castel fils. Bibliothèque Mazarine, Paris, MS 0955, fol. 029. ....76
- Figura 40. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505), Painel central: 164x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....77
- Figura 41. À esquerda: detalhe, pintura em miniatura do *Juízo Final* (século XV), atribuído ao Mestre d'Antoine Clabault. Amiens –BM - MS 0163, fol. 156.....78
- Figura 42. À direita: detalhe do *Juízo Final*, Hieronymus Bosch, óleo sobre madeira, (1500 – 1505), 164x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....78

|   |    |
|---|----|
| Figura 43: esquerda e Figura 44: centro: dois demônios do <i>Juízo Final</i> , Hieronymus Bosch, óleo sobre madeira, (1500 – 1505), 164x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. .  | 78 |
| Figura 45. (direita) pequena criatura no Livro de Horas Incompleto (1310 -1320). Ms. W.87, fol. 27r. Walters Art Museum.....  | 78 |
| Figura 46. <i>The Trinity Apocalypse</i> , 1250 c. Cambrige: Trinity College. Fol. 32 + 3 ff. R 16.2, 024v. Disponível em: < <a href="https://trin-sites-pub.trin.cam.ac.uk/manuscripts/R.16.2.json">https://trin-sites-pub.trin.cam.ac.uk/manuscripts/R.16.2.json</a> > Acesso em 27/07/2019. .... | 79 |
| Figura 47. Breviário de Toulouse (ca. 1490). M.463, fol. 536v. Morgan Library, Nova York. ....  | 79 |
| Figura 48. Demônio do <i>Juízo Final</i> , Hieronymus Bosch, óleo sobre madeira, (1500 – 1505), 164x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....   | 80 |
| Figura 49. (esquerda) Jan Van Eyck, detalhe do <i>Díptico da Crucificação e do Juízo Final</i> , óleo sobre tela, transferido da madeira (1426). Metropolitan Museum of Art, Nova York. ....  | 83 |
| Figura 50. (direita) Hieronymus Bosch, detalhe, Inferno do tríptico <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira (1500 – 1505). Painel lateral: 163x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....   | 83 |
| Figura 51. Hans Memling . <i>Juízo Final</i> , Óleo sobre carvalho (1467 – ca. 1471). 306 cm x 222 cm. Museu Nacional de Gdansk, Polônia.....   | 83 |
| Figura 52. Dieric Bouts. <i>Juízo Final</i> , Óleo sobre madeira (1450). Musee des Beaux-Arts, Lille.....   | 83 |
| Figura 53. Hans Memling , <i>Juízo Final</i> , Óleo sobre carvalho, (1467 – ca. 1471). 306 cm x 222 cm. Museu Nacional de Gdansk, Polônia.....  | 84 |
| Figura 54. Dieric Bouts, <i>Inferno</i> , Óleo sobre madeira, 1450. Musee des Beaux-Arts, Lille. ..   | 86 |
| Figura 55. Jan Van Eyck . <i>Díptico da Crucificação e do Juízo Final</i> , Óleo sobre tela, transferido da madeira (1426). Cada painel com 56.5 cm × 19.7 cm; Metropolitan Museum of Art. Nova York.....   | 87 |



|   |     |
|---|-----|
| Figura 56. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel esquerdo: 164x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.....                              | 99  |
| Figura 57. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel esquerdo: 164x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.....                              | 100 |
| Figura 58. Aertgen Claesz van Leyden. <i>O chamado de Santo Antonio</i> (ca. 1530). 132,5x 96,3 cm. Rijksmuseum, Amsterdã.....  | 102 |
| Figura 59. Lucas van Leyden. <i>Tentação de Santo Antonio</i> (ca. 1530). 66 x 71 cm. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelas.....   | 103 |
| Figura 60. Hieronymus Bosch, detalhe <i>Carro de Feno</i> , Tríptico aberto. Óleo sobre madeira. Painel central 135 x 100 cm. Volantes laterais 135 x 45 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. .... | 103 |
| Figura 61. Jan Mandijn. <i>Juízo Final</i> (ca. 1550). Museum of Fine Arts, Springfield, Massachussets.....   | 106 |
| Figura 62. Pieter Huys, <i>Juízo Final</i> (ca. 1555 – ca. 1560). 115cm x 85.4cm. Walters Art Museum, Baltimore, Maryland.....  | 107 |
| Figura 63. Pieter Bruegel, o Velho. <i>Luxúria</i> , da coleção Sete Pecados Capitais. Gravura publicada por Hieronymus Cock (1558). 22,5cm x 29,5cm. Royal Library of Belgium, Bruxelas.....       | 108 |
| Figura 64. Dieric Bouts. <i>Juízo Final</i> , Óleo sobre madeira (1450). Musee des Beaux-Arts, Lille.....   | 109 |
| Figura 65. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel esquerdo: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....                          | 110 |
| Figura 66. Hieronymus Bosch (à maneira de), <i>Tentação de Santo Antonio</i> (ca. 1530). 61,8cm x 79,7cm, Rijksmuseum, Amsterdã.....  | 111 |
| Figura 67. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel esquerdo: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....                          | 112 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 68. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (ca. 1500 – 1505). Painel esquerdo: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....   | 114 |
| Figura 69. Livro de Horas, <i>Queda do Homem</i> (Miniatura Prévia ao Ofício da Virgem- verso), (1510). 17,9 cm x 12, 8cm. Jeanne Miles Blackburn Collection. Rouen, França. ....  | 116 |
| Figura 70. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel esquerdo: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....   | 118 |
| Figura 71. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel esquerdo: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....   | 120 |
| Figura 72. Hieronymus Bosch, <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.....   | 122 |
| Figura 75. <i>Juízo Final</i> , à maneira de Hieronymus Bosch. Gemaldegalerie, Berlin. ....  | 124 |
| Figura 76. Hieronymus Bosch, Detalhe <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.....   | 125 |
| Figura 77. Hieronymus Bosch. <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. I: plano inferior; II: plano médio; III: plano posterior/fundo.....   | 127 |
| Figura 78. Hieronymus Bosch, Detalhe <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.....   | 128 |
| Figura 79. À esquerda: <i>A coroação de Espinhos</i> . Bosch. Óleo sobre madeira, 165 cm X 195 cm. El Escorial, Mosteiro de San Lorenzo. À direita: detalhe do <i>Juízo Final</i> de Bosch (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. .... | 129 |
| Figura 80. Acima e à esquerda: Hieronymus Bosch, detalhe <i>Juízo Final</i> (ca. 1495 - 1505). Óleo sobre carvalho, painel central: 99,2cm x 60,5cm; Groeningemuseum, Bruges.....  | 130 |
| Figura 81. Acima e à direita: Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.....   | 130 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 82. Abaixo: Hieronymus Bosch, <i>Inferno Musical: jardim das Delícias</i> (1504). Óleo sobre madeira, painel direito: 220cm x 97,5cm. Museo Nacional Del Prado, Madrid. ....          | 130 |
| Figura 83. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....   | 132 |
| Figura 84. Hieronymus Bosch, Detalhe <i>A Tentação de Santo Antônio</i> (1510), Óleo sobre carvalho. painel esquerdo: 131,5cm x 53cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. ....            | 133 |
| Figura 85. À esquerda: Hieronymus Bosch, <i>Inferno Musical: jardim das Delícias</i> (1504). Óleo sobre madeira, painel direito: 220cm x 97,5cm. Museo Nacional Del Prado, Madrid..          | 134 |
| Figura 86. À direita: Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.....                               | 134 |
| Figura 87. À esquerda: Hieronymus Bosch. Detalhe painel central <i>Carro de Feno</i> (1515). 135cm x 100cm. Museo Del Prado, Madrid.....   | 134 |
| Figura 88. À direita: Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.....                               | 134 |
| Figura 89. À esquerda: Hieronymus Bosch, <i>Inferno Musical: jardim das Delícias</i> (1504). Óleo sobre madeira, painel central: 220cm x 97,5cm. Museo Nacional Del Prado, Madrid.           | 135 |
| Figura 90. No centro: Hieronymus Bosch, Detalhe <i>A Tentação de Santo Antônio</i> (1510), Óleo sobre carvalho. painel esquerdo: 131,5cm x 53cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. .... | 135 |
| Figura 91. À direita: Hieronymus Bosch. <i>Visões de Além: Inferno</i> (1490) 88,8cm x 39,6cm. Museo di Palazzo Grimani, Veneza. ....  | 135 |
| Figura 92. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....   | 137 |
| Figura 93. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....   | 138 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 94. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....  | 139 |
| Figura 95. À esquerda: Hieronymus Cock (1510 – 1570), Detalhe <i>Juízo Final</i> , gravura (século XVI) 37,5cm x 52,1cm. National Gallery of Art, Washington, DC.....   | 140 |
| Figura 96. No centro: Hieronymus Bosch, detalhe <i>Juízo Final</i> (ca. 1495 - 1505). Óleo sobre carvalho, painel central: 99,2cm x 60,5cm; Groeningemuseum, Bruges. ....   | 140 |
| Figura 97. À direita: Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.....  | 140 |
| Figura 98. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....  | 141 |
| Figura 99. Livro de Horas (ca. 1318 – 1325), fol. 46v. Saint-Omer or Théroutanne, França. British Library. Disponível em: < <a href="https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8601&amp;CollID=27&amp;NStart=36684">https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8601&amp;CollID=27&amp;NStart=36684</a> > ..... | 142 |
| Figura 100. Bíblia Inglesa, século XIII. Alençon, Bibliothèque municipale, ms. 56, fol. 250r. ....  | 142 |
| Figura 101. Hieronymus Bosch, detalhe <i>Juízo Final</i> (ca. 1495 - 1505). Óleo sobre carvalho, painel central: 99,2cm x 60,5cm; Groeningemuseum, Bruges.....  | 143 |
| Figura 102. Hieronymus Bosch, <i>Gula – Os Sete Pecados Mortais</i> (ca. 1500). Painel: 120cm x 150cm. Museo Del Prado, Madrid.....   | 144 |
| Figura 103. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....   | 146 |
| Figura 104. À esquerda: Lucas Cranach, o Velho. <i>Juízo Final</i> (ca. 1520 – 1525). 163cm x 125cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.....   | 147 |
| Figura 105. À direita: Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.....   | 147 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 106. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....  | 149 |
| Figura 107. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....  | 150 |
| Figura 108. Hieronymus Cock (1510 – 1570), Detalhe <i>Juízo Final</i> , gravura (século XVI) 37,5cm x 52,1cm. National Gallery of Art, Washington, DC. ....  | 151 |
| Figura 109. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....  | 152 |
| Figura 110. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....  | 153 |
| Figura 111. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....  | 154 |
| Figura 112. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....  | 154 |
| Figura 113. À esquerda: Alart Du Hameel (1450 – 1506), <i>Juízo Final</i> (após 1504), British Museum, Londres. ....   | 155 |
| Figura 114. À direita: Pieter Bruegel, o Velho, <i>Luxúria</i> , da coleção Sete Pecados Capitais. Gravura publicada por Hieronymus Cock (1558). 22,5cm x 29,5cm. Royal Library of Belgium, Bruxelas. .... | 156 |
| Figura 115. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....  | 157 |
| Figura 116. À esquerda: Hans Memling, detalhe <i>Juízo Final</i> . Óleo sobre carvalho (ca. 1467 – 1471). 306 cm x 222 cm. Museu Nacional de Gdansk, Polônia. ....   | 158 |
| Figura 117. No centro: Dieric Bouts, <i>Juízo Final</i> , Óleo sobre madeira (1450). Museu de Belas Artes, Lille. ....   | 158 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 118. À direita: Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.....                                  | 158 |
| Figura 119. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....  | 159 |
| Figura 120. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....  | 160 |
| Figura 121. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito:.....  | 161 |
| Figura 122. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....                       | 163 |
| Figura 123. À esquerda: Hieronymus Bosch, Detalhe as <i>Tentações de Santo Antônio</i> (1510), Óleo sobre carvalho. painel esquerdo: 131,5cm x 53cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. .... | 163 |
| Figura 124. No centro: Jan Mandyn (ca. 1502 – 1560), <i>As Tentações de Santo Antônio</i> (ca. 1550). Óleo sobre madeira. Hohenbuchau Collection, Inv.-No. HB-48. ....                           | 163 |
| Figura 125. À direita: Pieter Huys, <i>As Tentações de Santo Antônio</i> (1545 – 1584). Óleo sobre madeira, 109,2cm x 149,9cm. Matropolitan Museum, Nova York.....                               | 163 |
| Figura 126. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....                       | 164 |
| Figura 127. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....                       | 165 |
| Figura 128. Livro de Horas de Catherine Cleves (ca. 1440). MS M.917/945, fol. 168v. Morgan Library and Museum, Utrecht.....  | 166 |
| Figura 129. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....                       | 167 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 130. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....                  | 168 |
| Figura 131. Hieronymus Bosch, <i>Inferno Musical: jardim das Delícias</i> (1504). Óleo sobre madeira, painel direito: 220cm x 97,5cm. Museo Nacional Del Prado, Madrid. ....                | 169 |
| Figura 132. À esquerda: Pieter Bruegel. Detalhe <i>Os Provérbios Flamengos</i> (1559). 117cm x 163cm . Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. ....            | 170 |
| Figura 133. À direita: Jan Wierix (1549 – 1615). Detalhe Homem rico tocando violino num osso de mandíbula (ca. 1568). Gravura, 26,2cm x 22,3cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York. .... | 171 |
| Figura 134. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164 cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....                 | 171 |
| Figura 135. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....                  | 172 |
| Figura 136. Hieronymus Bosch, detalhe do <i>Juízo Final</i> , óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. ....                  | 174 |
| Figura 137. Transcrição em notação moderna e indicação do trítono no excerto. ....  | 175 |

**Lista de Tabelas**

Tabela 1. Animais (tabela elaborada pela autora).....75

Tabela 2. Partes inanimadas (tabela elaborada pela autora).....76



# SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>   | <b>19</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1. Hieronymus Bosch: biografia e apresentação da obra.....</b> | <b>24</b>  |
| 1.1. Origens.....  | 25         |
| 1.2. Bosch e a cidade.....   | 29         |
| 1.3. Bosch e suas faces artísticas.....                                    | 32         |
| 1.4. Adentrando o tríptico.....  | 39         |
| 1.4.1. O exterior do <i>Juízo Final</i> de Viena.....                      | 42         |
| 1.4.2. O interior do <i>Juízo Final</i> de Viena.....                      | 47         |
| 1.4.2.1. Paraíso.....  | 48         |
| 1.4.2.2. Juízo Final .....   | 49         |
| 1.4.2.3. Inferno.....  | 50         |
| <b>CAPÍTULO 2. Bosch e a arte de Flandres.....</b>                         | <b>53</b>  |
| 2.1. As bestas e a arte em que habitam .....                               | 54         |
| 2.1.1. Bestiários.....   | 54         |
| 2.1.2. Miniaturas: possíveis fontes boschianas.....                        | 59         |
| 2.1.3. O Diabo em retábulos flamengos.....                                 | 79         |
| 2.2. <i>Juízo Final</i> de Viena.....                                      | 87         |
| <b>CAPÍTULO 3. O DIABO.....</b>  | <b>89</b>  |
| 3.1. A obra de Bosch segundo alguns comentadores.....                      | 90         |
| 3.2. O diabólico na obra.....  | 91         |
| 3.2.1. Demônios.....   | 93         |
| 3.2.2. Paraíso.....  | 95         |
| 3.2.2.1. Descrição e análise.....  | 97         |
| 3.2.2.1.1. Adão, Eva e a Serpente.....                                     | 111        |
| 3.2.3. Juízo Final.....  | 119        |
| 3.2.3.1. Descrição e análise.....  | 121        |
| 3.2.4. Inferno.....  | 159        |
| 3.2.4.1. Tortura Musical.....  | 166        |
| 3.2.4.2. Partitura.....  | 172        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>   | <b>175</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>  | <b>177</b> |

## INTRODUÇÃO

Vislumbrar o imaginário artístico de Hieronymus Bosch é adentrar um universo da diversidade e de referências a tradições regionais, especialmente no tocante aos grupos e cenas demoníacas. Neste ínterim nos é permitido observar relações entre o antinatural, das criaturas híbridas, e o real, o mundo existencial, das cenas de tortura utilizando analogias ao cotidiano com instrumentos, utensílios e situações rotineiras (uma cozinha de residência, por exemplo).

Não há muitas informações sobre a família e vida de Bosch. O que existe está em documentos da cidade em que nasceu, 's-Hertogenbosch, e nos livros de registros da Confraria de Nossa Senhora da Igreja de São João, desta mesma cidade. Justamente onde foi registrada, em aproximadamente 1577, a morte de “Jeroen van Aken, pseudônimo Bosch, famoso pintor”, ocorrida em 1516.

O quinto centenário da morte de Bosch foi homenageado com estudos recentes em diversos pólos de pesquisa e especialistas no mundo. Dentre estes estudos, os autores Mathijs IJssink, Jos Koldeweij e vários outros, integraram entre 2009 e 2015, a equipe de um trabalho de pesquisa chamado *Bosch Research and Conservation Project*, que resultou, entre outros títulos, no catálogo raisonné organizado em 2016 por Matthijs IJssink, Jos Koldeweij e outros especialistas (*Catalogue Raisonné: Hieronymus Bosch: painter and draughtsman*), com informações e pesquisas atualizadas sobre o pintor e suas obras. Traremos o máximo de informações atualizadas para enriquecimento do trabalho.

Lynn Jacobs diz que as pinturas de Bosch estão de forma dualista, justapostas entre o santificado e o pecaminoso, céu e inferno, beleza e feiúra, e quando em seus picos de tensão, as ideias se revezam entre o raso e o profundo. Veremos em que pontos o *Juízo Final* de Viena corresponde às afirmações da autora acima citada. Em realidade, num primeiro olhar ao tríptico a questão do dualismo fica descompensada. As trevas dominam os ambientes, e a visão do Céu e do Paraíso remontam outros momentos, que não a bonança, do que é esperado para o Juízo Final. O historiador da arte e autor belga Roger Marijnissen nos explica que apesar do pandemônio existente na arte de Bosch, ele é um pintor profissional que trabalha para clientes, e que nem tudo do que é visto em suas obras é fruto do impulso de sonhos.

A ideia proposta para a dissertação de mestrado teve sua origem ainda em meus estudos sobre História da Música, enquanto a formação musical no conservatório e na

graduação. A afinidade com os temas surgiram do interesse pelo estudo da arte do período Medieval, como o cantochão, motetos e cantigas antigas, até o uso de ideias que remetem ao diabólico em composições do século XIX, como por exemplo, *Noite no Monte Calvo* (1867) de Modesto Mussorgsky (1839 – 1881) e a *Dança Macabra* (1874) de Camille Saint-Saëns (1835 - 1921). Maior enredo diabólico ainda há em composições de Franz Liszt (1811 - 1886), peças como a *Sinfonia Dante* (1856), *Sinfonia Fausto* (1854), as quatro valsas *Mephisto*, repertório cuja temática teve inspiração no gosto literário do compositor.

Como pianista, o repertório de Liszt naturalmente chamou atenção especialmente pelo teor das obras destacadas anteriormente. Porém, a *Noite no Monte Calvo* de Mussorgsky teve um papel essencial em minha experiência com a temática em questão, por me ter sido apresentada no formato de enredo musical para uma das animações feitas pelos estúdios Disney no filme *Fantasia*, de 1940. A música de Mussorgsky é ilustrada, neste curta-metragem de animação, por uma grande figura diabólica, *Chernobog*, que é adorada pelas criaturas noturnas em pleno *Sabbat*. Tenho em vista agora que as criaturas lá vislumbradas lembram seres bestiais animalescos observados nos manuscritos medievais e mesmo na obra de Bosch.

A relação da pesquisa se deu no recorte do objeto de interesse (o Diabo) somado ao período de interesse (Idade Média). Resultando assim na pintura apocalíptica flamenga do Tardo Medieval, especificamente de Hieronymus Bosch. Este trabalho está a serviço de seus três alicerces: o artista, Hieronymus Bosch, sua obra, *Juízo Final* de Viena, e o objeto, a figura do Diabo. Nosso programa engloba três capítulos que fundamentam estes alicerces, e serão enumerados mais adiante.

O tríptico *Juízo Final* de Bosch, datado inicialmente como de 1482, trata de um evento descrito e predito pela Bíblia, e que naquele momento seguia aguardado pela humanidade. Este artista assombra o espectador com suas visões dantescas do fato, causando nos estudiosos do assunto, que serão citados adiante, diferentes concepções a respeito de Bosch e de seu trabalho. E algumas das perguntas mais comuns a respeito da obra do pintor brabantino são: como criou demônios que alguns autores e mesmo observadores leigos consideram de aspecto tão “diferente”, em relação aos artistas da época? Qual contexto e circunstâncias ocasionaram as ideias para os ambientes e cenas caóticas que permeiam as pinturas boschianas? Qual a função e repercussão destas visões, que alguns especialistas concebem como pessimistas, para a pintura flamenga e a sociedade da época?

Em vista destas questões, este estudo procurará vislumbrar a particularidade e detalhes da iconografia de Bosch em meio ao caos instaurado. Existem múltiplos pontos de vista pelos quais podem ser observados e analisados os trabalhos deste artista flamengo. Aqui nos valeremos da análise do ser diabólico no âmbito do Juízo Final.

Ao nosso primeiro capítulo compete o conteúdo de apresentação e contextualização do artista, Hieronymus Bosch (1459 – 1516), desde suas origens até sua obra de pintura. O texto se abre com uma pequena biografia localizando o leitor na região em que viveu, e o período histórico em que se encontram os Países Baixos naquele momento. Neste ínterim também iniciaremos a fala a respeito de alguns aspectos do retábulo que nos propusemos a analisar, o *Juízo Final* de Viena (1500 - 1505), procurando fontes mais novas sobre a datação, comitência e detalhes da obra. Como veremos, o *Bosch Research and Conservation Project* trará nova luz a respeito do comitente do Juízo Final de Viena, abrindo possibilidade para novas considerações e evidências. Abordaremos a obra de Joseph Leo Koerner, que também traz questões atualizadas e embasadas.

O capítulo dois, intitulado Bosch e a arte de Flandres, abrangerá as fontes para a possível origem da arte diabólica de Bosch, nos suportes manuscritos, iluminuras, miniaturas, comparando, ocasionalmente, estes estilos tradicionais e regionais dos Países Baixos e arredores às obras em retábulos de artistas conterrâneos. Abordaremos o tema do Juízo Final, uma das mais ricas fontes para visualização de criaturas demoníacas, para observarmos as correspondências de seres nas mídias citadas acima, e introduziremos os bestiários medievais como parâmetros e possíveis transferências de bestialidades nestes manuscritos para Bosch. Craig Harbison contribuirá para a análise da arte dos Países Baixos, citando Jan Van Eyck, e sua experiência com novas técnicas. Os trabalhos de especialistas oriundos do *Bosch Research and Conservation Project*, e outros autores como Gauffreteau-Sevy, Fernando Marías e Joseph Leo Koerner, serão referenciais na análise do próprio Bosch e sua experiência artística e contexto.

Quanto ao nosso terceiro capítulo, será dedicado à análise do Diabo no *Juízo Final* de Viena. Os elementos observados no capítulo dois, referentes aos bestiários e outros manuscritos com miniaturas contribuirão para a compreensão e complemento da análise. O autor Dirk Bax possui amplo estudo acerca deste tríptico, sendo uma das únicas referências do *Juízo Final* de Viena, em termos de análise detalhada e completa, portanto será vital para esta

seção. Joseph Leo Koerner, Mathijs IJssink, Jos Koldeweij entrarão nesta análise como referências atualizadas.

O Juízo Final foi um tema que Bosch utilizou mais de uma vez para pintura em retábulo. Podemos afirmar que, como este assunto bíblico havia sido retratado por diversos artistas flamengos, ou seja, artistas de mesma origem de Bosch, ele também se moveu a explorar o tema para sua arte. O *Juízo Final* aqui observado, segundo Caterina Viridis, representa uma *Visão de Tíndalo* boschiana, e seria uma cópia de outro *Juízo Final* do próprio pintor. Bosch nos carrega para esse ambiente de julgamento com uma imensidão de trevas e danação, em meio ao cheiro infernal do enxofre, como comenta Johan Huizinga.

Os Trípticos foram utilizados em algumas das mais famosas pinturas de Bosch. O Tríptico *Juízo Final* foi feito em óleo sobre madeira em três partes e encontra-se atualmente exposta na Akademie der Bildenden Künste de Viena, Áustria.

Grande parte dos livros sobre o pintor classifica as figuras das abas externas do tríptico como São Tiago de Compostela, à esquerda, e São Bavo de Gante à direita. O *Bosch Research and Conservation Project* colocou novos elementos à pesquisa, e lançou outra hipótese para a interpretação desses personagens nas abas exteriores, que serão vistos no capítulo um. Nas pinturas internas, no volante esquerdo há a Queda dos anjos rebeldes, Criação de Eva, Pecado Original e Expulsão do Paraíso. No volante direito da obra temos o Inferno. No painel central, o Juízo Final. Podemos observar que a figura do Diabo está presente nos três painéis da obra.

O repertório essencial de Hieronymus Bosch consiste nas figuras de Deus, Diabo, anjos, e os demônios do inferno, especialmente no tocante ao Juízo Final, como lembra Larry Silver. Com base nessa premissa olhamos para o tríptico com a atenção voltada para o dualismo novamente, luz e trevas. Porém, como dito antes, não há equilíbrio destes dois extremos, a escuridão predomina no *Juízo Final* de Bosch, mesmo no volante correspondente ao Paraíso, pois vemos anjos caindo para o abismo; tentação Adão e Eva, seguido do pecado original; expulsão do Paraíso.

Ao analisar o conjunto da obra de Bosch, há vertentes que em confronto que apontam para diversos aspectos, como a religiosidade extrema do artista, perversão, heresia e simbolismo consciente. E neste aspecto duvidoso entre o místico fantástico e o palpável ortodoxo, Caterina Viridis, em *Le Delizie dell'Inferno*, nos diz que Bosch dava mostras de conhecer o mundo da alquimia que, bem como o ocultismo do tarô. Mas, sobretudo, e

particularmente nos últimos anos, uma importante corrente da crítica descobriu e aprofundou as ligações entre a vocação moralista de Bosch.

A presença de cenas grotescas e situações embaraçosas na arte de Bosch, que nossa análise englobará, é caracterizada por Dick Heesen como sendo uma crítica à corrupção na Igreja Católica Romana e sociedade cristã de seu tempo, utilizando simbolismo bíblico nas suas pinturas.

A análise do tríptico abordará e detalhará o contexto, fontes de origem e análise do objeto. Nossos esforços para traçar alguns pontos de referências para os elementos demoníacos boschianos vão nos levar a observar do micro para o macro, inclusive no próprio tríptico, pois os detalhes nos levam a apertar os olhos para enxergarmos as cenas ali contidas, que compõem o vasto ambiente do *Juízo Final*, trazendo possibilidades para estudos como não se imaginava no projeto deste trabalho. Nas palavras de Wurzba: “A obra de Hieronymus Bosch tem provocado as mais diversas impressões desde 1517, um ano após sua morte. Desde então, muito se tem discutido, tomando como referências diferentes aspectos: técnicos, iconográficos, conteúdo temático e estilo”. Nosso estudo se dedica a expor o embasamento teórico e analítico para que os alicerces apresentados se completem e se sustentem no todo do texto.

## CAPÍTULO 1. Hieronymus Bosch: biografia e apresentação da obra

Este capítulo se ocupará do artista brabantino<sup>1</sup> batizado Jheronimus Anthonizoon van Aken (1450 – 1516), que ganhou reconhecimento por seus mundos de sonhos e fantasias diabólicas, como diz Joseph Leo Koerner.<sup>2</sup> Para compreender quem foi Hieronymus Bosch, precisamos cruzar informações, como, em que ambiente cultural e social ele viveu, qual o contexto espiritual da época, o que Bosch absorveu disto, e o que os comentadores e críticos do período têm a nos dizer sobre o pintor e suas obras. Neste sentido, como explica Lilian Wurzba, os primeiros biógrafos, como Felipe de Guevara<sup>3</sup>, Dominicus Lampsonius<sup>4</sup> e Karel Van Mander<sup>5</sup>, aparentemente caracterizam a figura de Bosch como cingida pelo místico, e também tida em alta conta por seus contemporâneos, como artista, como cidadão e membro da Confraria de Nossa Senhora de ‘s-Hertogenbosch.<sup>6</sup>

No século XX, surgiram gêneros diferentes de interpretação para o trabalho do pintor, tais como as de Charles de Tolnay<sup>7</sup> e Ludwig Von Baldass<sup>8</sup>, que seguiram o estilo de Karl Justi<sup>9</sup>, visando um panorama completo da obra do artista interpretando iconograficamente, delimitando a cronologia das obras, quais foram os comitentes, e determinando questões estilísticas, possíveis técnicas de escolas, e movimentos artísticos. A vertente do pesquisador Wilhem Fränger<sup>10</sup> apresenta a hipótese de que Bosch pertencia à um grupo, *adamitas*<sup>11</sup>,

---

<sup>1</sup> Brabante: Local onde atualmente é a divisa entre Holanda e Bélgica. A região pertencia ao Ducado de Brabante, e abrangia a atual província neerlandesa de Brabante Setentrional, as atuais províncias belgas de Antuérpia, Brabante Valão, Brabante Flamengo, o território atual da cidade de Gembloux e da comuna de Sombrefe na Província de Namur, assim como da Região de Bruxelas.

<sup>2</sup> KOERNER, Joseph Leo. *Bosch & Bruegel: from enemy painting to everyday life*. Princeton University Press. 2016, p. 45.

<sup>3</sup> Felipe de Guevara: (? – 1563) Filho de Diego de Guevara, embaixador e colecionador de arte. Foi escritor e grande apreciador de arte, como o pai, e inclusive admirador do repertório de Bosch.

<sup>4</sup> Dominicus Lampsonius: (1532 – 1599) pintor e poeta flamengo.

<sup>5</sup> Karel van Mander: (1548 – 1606) Pintor, poeta e biógrafo flamengo.

<sup>6</sup> WURZBA, Lilian. *Natureza irreal ou fantástica realidade? Uma reflexão sobre a melancolia religiosa e suas expressões simbólicas na obra de Hieronymus Bosch*. Tese de Doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2009, p. 28. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/2124>> Acesso em: 10/06/2019.

<sup>7</sup> TOLNAY, Charles de. (1899 - 1981) Historiador da arte húngaro. *Hieronymus Bosch*. Basileia: Les Editions Holbein. 1937.

<sup>8</sup> BALDASS, Ludwig Von. (1887 – 1963) *Hieronymus Bosch*. London: Thames. 1960.

<sup>9</sup> Karl Justi: (1832 – 1912) Historiador da Arte alemão; professor da Universidade de Bonn; biógrafo. *Die Werk des Hieronymus Bosch in Spanien. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, X, 1889.

<sup>10</sup> FRÄNGER, Wilhem. (1890 – 1964) *Il regno millenario di Hieronymus Bosch*. Guanda Editore: Milano. 1980.

<sup>11</sup> Os adamitas eram membros de uma seita cristã primitiva, considerada posteriormente como herética pela Igreja Católica, que floresceu no Norte da África entre os séculos II e IV. Acreditavam que podiam recobrar a inocência de Adão.

conhecidos também como os Irmãos e Irmãs do Espírito Livre<sup>12</sup>, e que seus trabalhos de pintura mais importantes seriam designados como objetos de culto para esta seita de hereges nudistas milenaristas que glorificavam o ato sexual em rituais e cerimônias orgiásticas. Esta teoria definitivamente não foi bem recebida quando publicada e recebeu inúmeras críticas. Temos também a linha interpretativa iniciada pelo pesquisador holandês Dirk Bax (1906 – 1976), em meados do século XX, que se baseia na filologia, relacionando figuras das pinturas de Bosch a vocábulos do idioma holandês do medievo, e atestando assim o mistério das figurações como brincadeiras e jogos de palavras traduzidos em imagens.<sup>13</sup>

A hipótese de que Bosch pertenceu a tal seita herética foi examinada por historiadores e críticos de arte. Erwin Panofsky (1892 - 1968), por exemplo, ressalta que o prestígio social de Bosch, sendo um cidadão da burguesia de 's-Hertogenbosch, casado com uma mulher bem relacionada, dona de propriedades e o pintor oficial da Confraria de Nossa Senhora, era incompatível com a adesão a um grupo perseguido e castigado terrivelmente.<sup>14</sup>

Nos últimos tempos, especialmente com a data comemorativa dos quinhentos anos de morte de Bosch (1516), projetos de pesquisa e conservação têm estado em andamento, utilizando-se da mais alta tecnologia e técnicas de restauro para a preservação e estudo aprofundado acerca da vida e obra do pintor. Diversos especialistas como Jos Koldeweij, Luuk Hoogstede, Matthijs IJssink, Koen Janssens, Geert van der Snickt, Ron Spronk, entre outros, estão inseridos em pesquisas entranhadas no universo boschiano como nunca foi visto antes.<sup>15</sup>

### 1.1. Origens

O evento, datado em 08 de agosto de 1516 na Capela da própria Confraria de Nossa Senhora, em 's-Hertogenbosch, presidido pelo membro mais antigo da congregação, Pe.

<sup>12</sup> Seita sugerida como fonte de inspiração boschiana, classificada como herética e esotérica. Esta doutrina surgiu num momento de grande inquietação religiosa e parece ter sido uma reunião de iluminados místicos dedicados ao nudismo e orgias. (Mestres da pintura: Bosch. Abril Cultural. Abril S. A. Cultural e Industrial: São Paulo. 1977, p. 11).

<sup>13</sup> DA SILVA, Isaac. *A obra pictórica de Jerônimo Bosch à luz de escritos dos séculos XV, XVI e XVII*. Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em filosofia ao programa de pós graduação em filosofia da FFLCH – USP. 2014, p. 06. Op. Cit. p. 06-07. Disponível em: <[http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/USP\\_74ef1e407ea95b8b85128bf99596c26f](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/USP_74ef1e407ea95b8b85128bf99596c26f)> Acesso em: 10/06/2019.

<sup>14</sup> PANOFSKY, E. Apud GOMBRICH, E. H. Bosch of Hertogenbosch. Review of Charles de Tolnay on Hieronymus Bosch, The New York Review of Books, February 23rd, 1967, p. 3-4.

<sup>15</sup> <<http://boschproject.org/#/>> site visitado em 30/01/2019.



Willem Hameker, auxiliado e testemunhado por um diácono, subdiácono, um organista, cantores e coristas. Este é o último relato da passagem de Bosch pelo mundo. Arquivos municipais registraram o que chamaram de uma perigosa doença na época, da qual muitos morriam como se fosse a peste, e Bosch provavelmente estava entre as vítimas.<sup>16</sup> Os escassos registros do período de vida de Hieronymus Bosch podem ser encontrados, por exemplo, no livro de contas da Confraria de Nossa Senhora em ‘s-Hertogenbsch, onde citam inclusive os gastos do funeral do pintor, pago por seus amigos, como era feito tradicionalmente.

Acerca dos antecedentes consangüíneos de Bosch, Jan van Aken, seu avô, trouxe a família para ‘s-Hertogenbosch em torno de 1426. A cidade foi fundada em fins do século XII pelo Duque de Brabante<sup>17</sup>. ‘s-Hertogenbosch quer dizer literalmente Floresta do Duque, traduzindo do holandês.<sup>18</sup> Jan e a esposa ingressaram na Irmandade de Nossa Senhora como membros em 1430 ou 1431, aproximadamente, e desde então o pintor passou a receber comissões constantes desta e de outras instituições. Com a morte da primeira esposa em 1432, casou-se novamente. Quatro dos cinco filhos de Jan tornaram-se pintores, incluindo o pai de Hieronymus Bosch, Anthonius van Aken. Este último casou-se com Aleid van der Mynnen, tiveram cinco filhos, duas meninas e três meninos o mais jovem chamado Jheronimus, como será visto adiante. Os três rapazes tornaram-se pintores, bem como o pai e o avô. Em 1462 a família mudou-se para uma casa feita de pedra, o que pode dar uma pista da situação financeira um tanto confortável da família, visto que, a maioria das casas da região na época era feita de madeira.<sup>19</sup>

Há registros de Anthonius em arquivos da cidade de ‘s-Hertogenbosch que datam de 1474 a 1475, referindo-se a ele como *den maelre*<sup>20</sup>, assim como em registros da Confraria de

<sup>16</sup> ILSINK, Matthijs; KOLDEWEIJ, Jos. *Catalogue Raisonné: Hieronymus Bosch: painter and draughtsman*. Yale University Press. 2016, p. 22.

<sup>17</sup> O Ducado de Brabante foi uma promoção feudal, entre 1183 e 1184, do já existente título de Condado de Brabante. Esta era um localidade do império que havia sido designada a Henrique III (? - 1095) de Lovaina por volta de 1085 e 1086, após a morte do anterior Conde Paladino Hermano II da Lotaríngia. Embora o condado correspondente fosse muito pequeno, seu nome foi dado a todo o território sob o poder dos duques do século XIII em diante. Em 1190, após a morte de Godofredo III (1143 - 1190), Henrique I (1165 - 1235) tornou-se também Duque da Lotaríngia. Anteriormente conhecido como Baixa-Lotaríngia, o título praticamente já não possuía autoridade territorial, mas foi exibido pelos posteriores Duques de Brabante como título honorário. Em 1288, os Duques de Brabante também se tornaram Duque de Limburgo. O título passou aos Duques da Borgonha em 1430. Seguiu com a Borgonha até a Revolução Francesa, embora a parte norte do território de Brabante tenha sido governada pela Holanda durante os séculos XVII e XVIII.

<sup>18</sup> ILSINK, Matthijs; KOLDEWEIJ, Jos. Op. cit. p. 14.

<sup>19</sup> Idem. p. 14-15.

<sup>20</sup> “O pintor”.

Nossa Senhora, de 1465-1466, quando é citada uma restauração das portas de um retábulo danificado por um incêndio. Anthonius van Aken faleceu enquanto chefe do atelier da família, em fins de 1480.<sup>21</sup>

A primeira aparição do nome Jheronimus em registros é no documento citado anteriormente, em que há o nome de Anthonius e dos filhos numa escritura relativa à terra arrendada. Estimava-se que para um indivíduo ganhar maioridade, e ser citado em transações e documentos, a idade era de vinte e quatro anos. Ester Vink explica que em 1475 o nome de Bosch foi citado num documento com os nomes de seu pai e irmãos. É aceito então que Bosch nasceu em 1450 aproximadamente.<sup>22</sup>

Sobre a instrução de Bosch, como não há registros de que em sua cidade houvesse alguma junta da guilda de pintores, aparentemente ele, e seus irmãos, aprenderam o ofício, técnico e artístico, no atelier de sua própria casa. O fato de pertencer a uma família cuja atividade na pintura era profissionalmente intensa, repercutiu positivamente no trabalho do próprio Bosch, retendo boas referências para futuros comitentes.<sup>23</sup>

Existe um espaço de ausência, de Bosch, notado nos registros da cidade, que iria aproximadamente de 1475 a 1480. Este período fez com que pesquisadores abrissem teorias sobre onde ele poderia estar e com que propósito. Procurou-se informações de que Bosch pudesse ter estado fora da cidade, estudando, por exemplo. Porém não há registro de que tenha ingressado em universidades da época, como em Colônia ou Louvain. Considera-se a hipótese de que ele estivera trabalhando na oficina de pintura de sua família. Com incertezas deste fato, alguns propõem a possibilidade de que Bosch tenha estado no exterior. Há um registro de empréstimo que poderia corroborar a hipótese de estadia fora do país, já que, morando com os pais, o pintor não teria necessidade de empréstimo financeiro, a menos que fosse para fins externos. Assim, é viável que Bosch tivesse conhecido Antuérpia, Louvain, Bruxelas e Gante, onde teria tido contato com as grandes criações dos primitivos flamengos e pesquisado sobre a arte da composição e a técnica de preparação das tintas a óleo, mas sobre esta possível jornada não há provas.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> WURZBA, L. Op. Cit. p. 31.

<sup>22</sup> VINK, Ester. *Hieronymus Bosch's life in 's-Hertogenbosch*. Em: Jos KOLDEWEIJ; Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 19.

<sup>23</sup> Idem, p. 20.

<sup>24</sup> BRANS, J. V. *Hieronymus Bosch (El Bosco) en el Prado y en el Escorial*, p. 9 apud WURZBA, L. Op. cit. p. 32.

Sobre seu nome, sabe-se que em documentos e pinturas assinava, *Jheronimus*, em Holandês, para a versão latina, *Hieronymus*. Pode também ter sido chamado de *Joen*, *Jonen*, ou mais raramente, *Jeroen*. Nos documentos de ‘s-Hertogenbosch ou nos da Confraria de Nossa Senhora encontramos: Jheronimus, 36 vezes e Joen, 9 vezes; enquanto Jeroen apenas 2 vezes. Entre 1511 e 1516, o nome latino Jheronimus aparece numa forma derivada como Jheronimo, ainda que o contexto seja holandês, havendo também uma menção como Jheronimi, segundo G. C. M. van Dijck constatara.<sup>25</sup> Desta forma, seu nome oficial, cuja escolha se deve aparentemente à afeição de sua família para com São Jerônimo, já que não era um nome comum e não foi usado anteriormente na família, era Jheronimus van Aken, como mostra um registro da Confraria de 1509-1510: “Jheronimus van Aken, pintor, que assina ele próprio Jheronimus Bosch”<sup>26</sup>. O citado autor van Dijck é atualmente uma das autoridades mais respeitadas no campo correspondente à Bosch.

Nos séculos XV e XVI São Jerônimo ganhou visibilidade e notoriedade, quando eleito pelos irmãos da Vida Comum<sup>27</sup>, adeptos da *Devotio Moderna*<sup>28</sup>, como seu orago, tornaram-se conhecidos como jeronimitas, fundando uma casa em ‘s-Hertongenbosch em 1425. Também um altar a ele foi construído em 1459 na Igreja de São João da cidade.<sup>29</sup>

Não há como precisar o momento em que o artista passou a utilizar o nome *Bosch*, emprestado da sua cidade natal, contudo entre 1487 e 1488, quando tornou-se membro da irmandade de Nossa Senhora, surgiram documentos com seu pseudônimo. Até onde contam os registros, o painel de São João em Patmos, atualmente na Gemäldegalerie em Berlim, contém pela primeira vez com a versão latinizada de seu nome: Jheronimus Bosch.<sup>30</sup>

No final do século XV, Bosch não apenas pertencia a uma Irmandade elitizada e influente da cidade como também tinha atingido alto status como pintor. Em 1488 quando se apresentou como membro jurado da Confraria, foi algo pouco comum nestas circunstâncias,

<sup>25</sup> DIJCK, C.G.M. van. *Hieronymus van Aken / Hieronymus Bosch: his life and portraits*. Em: Jos KOLDEWEIJ; Bernard VERMET. *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, Ghent, Ludion, 2001, p. 10. *Apud* KOERNER, J. L. Op. Cit., p. 371.

<sup>26</sup> “*Jheronimus van Aken, scilder ofte maelder, die hem selver scrift Jheronimus Bosch*”.

<sup>27</sup> A ordem dos Irmãos da Vida Comum foi fundada em meados do século XIV por Gerard Groot, pupilo de Ruysbroeck, um sacerdote da igreja que evoluiu para uma vertente mística e vivendo como ermitão anunciou com antecedência as críticas à vida religiosa que, por meio de Lutero, levariam ao cisma da Reforma. (Mestres da Pintura: *Bosch*. Abril Cultural. Abril S. A. Cultural e Industrial: São Paulo. 1977, p. 10-11).

<sup>28</sup> Movimento surgido no fim do século XIV, que repugnava o enriquecimento material e o sistema hierárquico dentro da Igreja, em que seus adeptos, conhecidos como *irmãos da Vida Comum*, visavam o conhecimento da palavra de Deus, e acesso livre, a todos os fiéis, às escrituras em idioma vernacular, e não somente à clérigos letrados. (referência)

<sup>29</sup> ILSINK, Matthijs; KOLDEWEIJ, Jos. Op. cit. p. 16.

<sup>30</sup> Idem, p. 13.

pelo fato de não ter nascido numa família do alto escalão de 's-Hertogenbosch. A ocasião de apresentação como mestre, membro jurado, da Irmandade se deu no Banquete do Cisne que Bosch, já casado, ofereceu em sua casa aos membros da Confraria de Nossa Senhora. Este banquete era um evento tradicional e anual da Confraria, comumente oferecido por e para altos membros da Irmandade<sup>31</sup>, e no qual era servido um cisne. Uma bandeira com um pássaro branco aparece em algumas pinturas de Bosch, como em *O filho pródigo* de Rotterdam (1510), em lembrança ao próprio cisne.

Esta Fraternidade vinha a ser uma típica irmandade do tardo medievo de devotos à Virgem Maria, e era um importante elemento da vida cotidiana do pintor. Sob a sua comitência, Bosch criou pelo menos cinco obras entre 1493 e 1512. Infelizmente, muitas das pinturas de artistas provavelmente desapareceram quando a cidade de 's-Hertogenbosch foi tomada dos espanhóis em 1629, sob comando do príncipe Frederick Henry e suas tropas holandesas, e o esplendor católico foi substituído pela austeridade calvinista.<sup>32</sup>

Bosch casou-se com Aleyt Goyarts van den Meervenne, cuja família, muito abastada, lhe legou fortuna e propriedades. Era de status muito mais elevado em relação ao esposo. A união se deu não antes de 1476-77, pois Aleyt ainda aparece como solteira em várias documentações de transações imobiliárias. Bosch é citado como seu marido pela primeira vez em 1481, num documento referente a um processo jurídico que ela teve com o irmão. Após esta primeira referência, os dois estão citados juntos nos vários registros de transações imobiliárias, de venda ou herança. Não há menções de herdeiros do casal. O nome de Bosch aparece várias vezes em datas que circundam 1490, porém aparece sozinho, referindo-se a transações envolvendo altas somas em dinheiro, que aparentemente não vieram de comissões por trabalho, mas sim de venda de madeira. Após a morte de Bosch, Aleyt viveu mais seis anos, e morreu entre outubro de 1522 e julho de 1523. O registro do funeral com os gastos estão nos livros de contas da Confraria de Nossa Senhora à qual pertencia antes mesmo de seu casamento.<sup>33</sup>

## 1.2. Bosch e a cidade

---

<sup>31</sup> Ibidem. p. 21.

<sup>32</sup> GIBSON, W. p. 18, apud DUFFIELD, Karin. *Hieronymus Bosch in context: a re-evaluation of the artist through the enlightened thinking of Desiderius Erasmus*. ProQuest LLC Publishing. Estados Unidos, 2014, p. 08.

<sup>33</sup> DIJCK, C.G.M. van. Hieronymus van Aken / *Hieronymus Bosch: his life and portraits*. Em: Jos KOLDEWEIJ; Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 14.

Bosch viveu o período em que Johan Huizinga (1872 - 1945) chamou de declínio da Idade Média<sup>34</sup>. Coincidiu com o começo do despertar cultural chamado Renascimento. Pesquisas e descobertas científicas floresceram em uma atmosfera de curiosidade intelectual. Sob a mostra exterior de procissões, peregrinações e piedade, as pessoas estavam cada vez mais céticas em relação à Igreja e tinham dúvidas sobre a ordem das coisas dada por Deus. A invenção da imprensa levou a aprendizagem a um leque mais amplo e abrangeu pessoas. Este foi um grande ponto de viragem na história, foi um período em que os fundamentos do feudalismo estavam sendo minados pelo capitalismo.<sup>35</sup>

Todas as Irmandades leigas dos Países Baixos e do Baixo Reno desafiaram valores antigos e antecederam a Reforma, mas seu objetivo nunca foi a destruição da igreja estabelecida, apenas a sua salvação.<sup>36</sup> W. Fraenger alegou que Bosch pertencia àqueles chamados Espíritos Livres.

Sobre 's-Hertogenbosch, era uma cidade próspera de cerca de 25.000 habitantes. A tecelagem de linho era a indústria mais importante. Também era conhecida por seus fabricantes de órgãos, fundidores de sinos, forjadores de facas, armas, pregos e alfinetes. Cerca de 90% da população trabalhava na terra.<sup>37</sup> Era a segunda maior cidade do norte da Holanda, logo atrás de Utrecht, e uma das maiores cidades do Ducado de Brabante<sup>38</sup>, depois de Antuérpia e Bruxelas.<sup>39</sup>

Os artesãos ligados a essas instituições se dedicavam também à impressão de livros, especialmente tratados religiosos e cartas de indulgência, assim como edições de autores clássicos, dos primeiros cristãos e dos humanistas contemporâneos. O primeiro livro impresso

<sup>34</sup> HUIZINGA, J. O declínio da Idade Média. São Paulo: Edusp /Verbo, 1978.

<sup>35</sup> WOODS, Alen. *Hieronymus Bosch and the art of the death agony of feudalism*. Londres. 2010, p. 1-2.

<sup>36</sup> LINFERT, Carl. *Hieronymus Bosch*. Harry N. Abrams, Inc. Publishing. New York, 1972, p. 07.

<sup>37</sup> WOODS, Alen., *Op. cit.* p. 1-2.

<sup>38</sup> Havia então prosperidade na região do Ducado de Brabante, porém, depois da morte de Felipe o Bom, em 1467, o cenário começou a mudar. Carlos o Temerário, seu filho, ascende ao poder abrindo um longo período de guerras e lutas que só findaram com sua morte, em 1477, na Batalha de Nancy. A dinastia de Borgonha termina com a morte de Maria, em 1482, pois, sendo a única herdeira de Carlos o Temerário, seu marido Maximiliano, casa de Habsburgo, passa a governar, uma vez que seu filho Felipe o Belo era muito jovem para assumir como regente. Maximiliano, totalmente inapto e incapaz de restabelecer a paz nas províncias, torna-se cada vez mais impopular com seus atos impulsivos até que foi preso e colocado a assistir as torturas às quais foram submetidos seus seguidores. Porém, soldados alemães contribuíram com Maximiliano para o cerco à Gante, provocando a reação das cidades de Brabante. Ele foi obrigado a partir dos Países Baixos em 1489, deixando a região empobrecida com os seis anos de luta em vão. Felipe, o Belo, tendo sido educado em Borgonha, é estranho aos Habsburgos, visto que sequer aprendeu a falar alemão, mas ainda assim tinha boa popularidade e conselheiros habilidosos, o que foi suficiente para restaurar a paz nas províncias. (GAUFFRETEAU-SEVY, M. *Hieronymus Bosch: El Bosco*. Imprenta Juvenil: Barcelona. 1973, p. 24-25).

<sup>39</sup> KOLDEWEIJ, Jos; VERMET, Bernard. *Hieronymus Bosch, El Bosco. Obra completa*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. 2005, p. 29.

na cidade foi *A Visão de Tundalo*, em 1484, e há de se notar que os detalhes das imagens do *Inferno* de Hieronymus Bosch apresentam excepcional similaridade com o que está descrito no livro.<sup>40</sup> Esta história narrada em um poema conta que um cavaleiro irlandês, Tundalo, que viveu no século XII, levava uma vida profana e repleta de vícios e perversão. Deus piedosamente concede que seu espírito visite o submundo, onde ele vê monstros, serpentes, almas sentenciadas à penúria, e após três dias, Tundalo regressa cheio de arrependimento.<sup>41</sup> Zierer explica sobre esta modalidade de narrativa no período:

No intuito de evangelizar os fiéis, membros do clero compuseram relatos sobre viagens imaginárias aos espaços a serem conhecidos depois da morte, com o objetivo de explicar as corretas características do Além e fornecer modelos de comportamento correto para que os indivíduos atingissem o Paraíso.<sup>42</sup>

Bosch mostra referências à Visão de Tundalo no *Juízo Final* de Viena nos três painéis, mas para usarmos um exemplo, observemos os demônios no painel central punindo um condenado, entre outros pecados, por gula, vício em bebida e licenciosidade, de acordo com as características simbólicas dos demônios, que veremos nos próximos capítulos.

---

<sup>40</sup> KOLDEWEIJ, *Hieronymus Bosch and his city*. In: Jos KOLDEWEIJ; Paul VANDENBROECK; Bernard VERMET, *Hieronymus Bosch. The complete paintings and drawings*. NAI Publishers: Rotterdam. 2001, p. 23-4.

<sup>41</sup> CINOTTI, Mia. *L'Opera completa di Bosch*. Rizzoli Editore: Milano. 1968, p. 84.

<sup>42</sup> ZIERER, Adriana. *A Visão de Tundalo no contexto das viagens imaginárias ao Além Túmulo: religiosidade, imaginário e educação no medievo*. Notandum 32. Maio-agosto 2013. CEMOrOC-Feusp / IJI-Universidade do Porto, p. 110.



**Figura 1. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505), Painel central: 164x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

Segundo Oudheusden, ‘s-Hertogenbosch era composta por um ambiente diversificado e uma farta vida cultural, nos séculos XV e XVI, atraindo muitos artistas e artesãos, particularmente por conta da eventual presença da aristocracia e à posição destacada da Igreja e das instituições religiosas.<sup>43</sup>

‘s-Hertogenbosch, literalmente *Floresta do Duque*, também conhecida por *Den Bosch* pelos holandeses, e às vezes referida como *Bois-le-Duc*<sup>44</sup>, foi fundada no final do século XII por Henrique I, sob o governo do primeiro duque de Brabante, Godofredo III, e desde então já era auto-sustentável e empregava seus artesãos graças, essencialmente, às várias instituições religiosas que lhes davam respaldo sendo fonte de trabalho. No início do século XIII foi fundado o Wilhelmitte Monastery of Baseldonck (1205), e também se deu neste período a construção da primeira igreja, dedicada a São João o Evangelista. Ainda neste século, Franciscanos (1228-1229) e Dominicanos (1286) se assentaram em ‘sHertogenbosch, e por volta de 1300, foi edificada uma capela para uma recém fundada *beguinage*. Uma casa de repouso com uma capela também foi construída em fins do século XIII.

No período correspondente à Bosch, ‘s-Hertogenbosch integrava o ducado de Borgonha, uma época em que se via florescer a economia com o comércio e indústrias, e

<sup>43</sup> OUDHEUSDEN, Jan van. *The cultural climate in ‘s-Hetogenbosch in the fifteenth and sixteenth centuries*. Em: Jan van OUDHEUSDEN; Aart VOS. *The World of Bosch*, p. 50. Apud WURZBA, L. Op. cit. p. 36.

<sup>44</sup> Versão francesa de ‘s-Hertogenbosch.

também as artes. A maior cidade portuária da região era a Antuérpia e sua indústria têxtil era a mais importante. Nas províncias meridionais houve o crescimento da pintura, com os artistas hoje conhecidos como os *primitivos flamengos*, sendo alguns deles: Jan van Eyck (1390 – 1441) - pintor da Corte de Felipe o Bom - Hans Memling (1430 - 1494), Gerard David (1460 - 1523), Roger Van der Weyden (1400 - 1464), Dieric Bouts (1415 - 1475), Hugo van der Góes (1440 - 1482). De fato estes artistas encontraram um grande sucesso com seu trabalho, disseminando seu estilo de pintura nos países vizinhos. No século XVI Giorgio Vasari já assinalava a questão de que os artistas de Flandres foram os primeiros a inserir a pintura a óleo, o que refinava magistralmente a técnica da pintura, como pontuam especialistas do Detroit Institute of Art. Sabe-se que de forma geral a pintura flamenga do século XV tem origem nas miniaturas Jan van Eyck é um exemplo notável que levou a pintura da região a patamares elevados, transcendendo os meios técnicos e introduzindo nesta arte uma nova visão realística do homem e da natureza.<sup>45</sup>

Aos vinte e seis anos, Felipe o Belo foi à ‘s-Hertogenbosch e visitou a oficina de Hieronymus Bosch (1504) para encomendar um retábulo do Juízo Final, o que mostra o reconhecimento relevância que a cidade para os ducados, culturalmente e economicamente, além de ressaltar a importância do próprio artista, visto que foi visitado por figura nobre, requisitando seu trabalho. Governou os Países Baixos até sua morte precoce em 1506. Graças a seu casamento com Joana de Castela, os interesses dos Países Baixos ficaram a cargo da Espanha e, quando seu filho, Carlos V, ascendeu ao trono, em 1516, a sujeição se tornou permanente. Desta forma, Bosch depois de ter visto, durante sua infância e juventude, a casa de Borgonha em todo seu esplendor, foi espectador de mortíferas guerras e oscilações políticas que aos poucos afundaram seu poder.<sup>46</sup> Tendo então o Duque encomendado tal tema numa obra de pintura, é praticamente automático que este mote se torne uma tendência, um modelo a ser seguido artisticamente, como será observado em outras obras do próprio Bosch e de outros artistas da região.

Este espaço da história da Europa em que Bosch viveu foi essencialmente crítico. Uma ponte que transformou o modo de vida da sociedade. E nas impressões de Huizinga:

---

<sup>45</sup> BERNOLET, Joseph; Vários autores. Catalogue of exhibition: *Flanders in the fifteenth century: art and civilization*. The Detroit Institute of Arts, 1960, p. 44.

<sup>46</sup> GAUFFRETEAU-SEVY, M. *Hieronymus Bosch: “El Bosco”*. Barcelona: Imprenta Juvenil. 1973, p. 24-25.



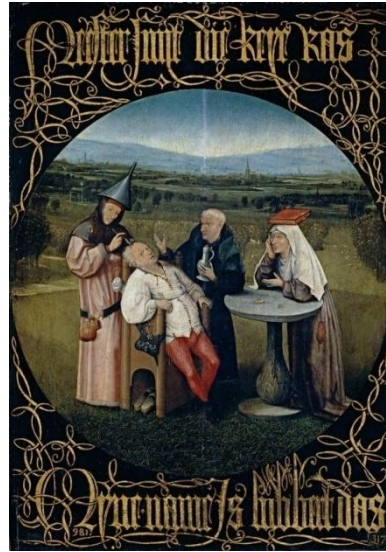
Nos fins da Idade Média pesava na alma do povo uma tenebrosa melancolia. Quer se leia uma crônica, um poema, um sermão ou até um documento legal, a mesma impressão de tristeza nos é transmitida por todos eles. Dir-se-ia que todo este período foi particularmente infeliz, como se tivesse deixado apenas memória de violências, de cobiça, de ódio mortal e não tivesse conhecido outras satisfações que não fossem as da intemperança, do orgulho e da crueldade.<sup>47</sup>

### 1.3. Bosch e suas faces artísticas

O historiador da arte Fernando Marías Franco (1986), oriundo da cátedra de História da Arte da Universidade de Madrid, classifica a vivência artística de Bosch em quatro períodos. O primeiro período mostra a relação com retábulos holandeses de fins do século XIV e início do século XV, bem como afinidade com antigas xilogravuras e gravuras em metal holandesas e alemãs. Interiores arquitetônicos frequentemente utilizados por Van Eyck e outros pintores são notados nas primeiras obras de Bosch. As cenas bíblicas incorporam elementos da vida cotidiana e possuem um simbolismo que as distingue claramente das pinturas convencionais. Como exemplo pode-se citar a obra *A Extração da Pedra da Loucura* (1475 - 1480), que se encontra no Museu do Prado, em Madrid (Figura 2). O segundo período, ca. 1470 - 1485, constitui uma fase de transição. De acordo com Marías Franco, as figuras ainda são duras, porém já apresentam alguma cinesia, algum movimento, inclusive nas dobras das vestes. A técnica mostra-se mais refinada, embora a composição continue esquemática. Explora-se a temática de forma mais intensa nesse estágio, apontando para os grandes painéis futuros.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> HUIZINGA, J. *O Declínio da Idade Média*. São Paulo: Edusp /Verbo. 1978, p. 21.

<sup>48</sup> COVOLAN, Elaine N. de A. *Esculturas Boschianas: explorando possibilidades escultóricas a partir da obra de Hieronymus Bosch*. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. 2011, p. 08-09.



**Figura 2. Hieronymus Bosch. *Extração da pedra da loucura* (1475 - 1480). Óleo sobre madeira, 48cm x 35cm. Museu do Prado, Madrid.**

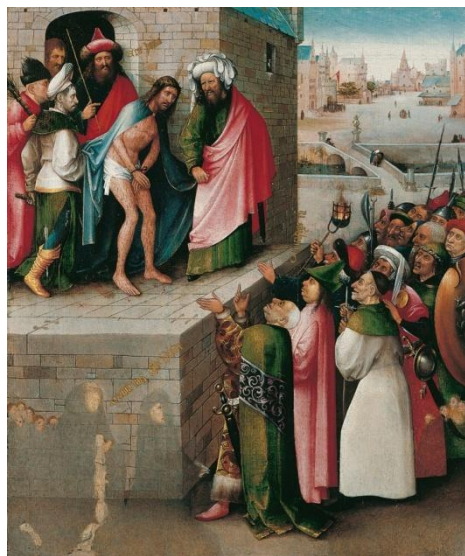
Segundo o autor, “O desenho torna-se cada vez mais fluido e expressivo, porém ao mesmo tempo há lembranças de suas características vacilante, juvenil, audaz, sobretudo na paisagem”. Entendem-se como integrantes deste período algumas obras que contém cenário bíblico: *Epifania*, *Adoração dos Magos* (ca. 1495) do Museu do Prado (Figura 3), e *Ecce Homo* (ca. 1475 - 1485), em Frankfurt (Figura 4). Uma outra versão desta obra está no Museum of Fine Arts, em Boston. Em Viena, encontra-se outra obra representativa desta fase, *Cristo Carregando a Cruz*. O terceiro período, situado aproximadamente entre 1485 e 1505, abrange obras de maturidade, dentre as quais estão os trípticos mais famosos: *O Carro de Feno* (Figura 5), *O Jardim das Delícias* (1504) e *As Tentações de Santo Antônio* (1510). Para Mariás sua pintura agora é confiante, expressiva e intrépida, e explica sobre o tema central:

fraciona-se numa infinidade de subtemas alusivos, em que as representações e símbolos se entrecruzam de maneira inextricável; cada figura tem um significado, que a forma tende a sublinhar; em cada imagem, expressão alusiva de um símbolo, encontra-se, semioculto, um conceito.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> MARIAS, Fernando. *Heronymus Bosch*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1986. Apud COVOLAN, Elaine, Op. cit. p. 09.



**Figura 3.** Hieronymus Bosch. *Adoração dos Reis Magos – Epifania* (ca. 1495). Painel central: 138cm x 72cm; Paineis laterais: 138cm x 33cm. Museu do Prado, Madrid.



**Figura 4.** Hieronymus Bosch. *Ecce Homo* (ca. 1475 - 1485) Óleo sobre madeira, 60,5cm x 71,1cm. Städel Museum, Frankfurt.



**Figura 5. Hieronymus Bosch. *Carro de Feno* (1515). Óleo sobre madeira. 135cm x 100cm. Museu do Prado, Madrid.**

Considera-se o quarto e último período de 1505 até sua morte, em 1516. Parece ser um momento de trégua de sua inquietação espiritual e artística. Observam-se cores estão mais claras e figuras que crescem à ocasião de se tornarem elementos únicos de atenção. As obras representativas deste período são *São João Batista no Deserto* (1489), Museo Lázaro Galdiano, Madrid, e *São Cristovão* (ca. 1496 - 1505), em Rotterdam, no Museum Boymans-van Beuningen.<sup>50</sup>

O autor Herbert Read (1893 – 1968), em sua obra *Arte e Alienação*<sup>51</sup>, igualmente utilizou de períodos para caracterizar Bosch e seu trabalho, e o fez em duas categorias sem qualquer preocupação cronológica. A divisão é feita por gênero ou assunto. A primeira categoria é ilustrada pelos temas bíblicos como *O Filho Pródigo* (ca. 1500), Museum Boymans, Rotterdam, *A Coroação com Espinhos* (1490 – 1500), National Gallery, Londres, *Cristo Carregando a Cruz* (1515), Museu de Ghent, Bélgica. As obras de grande complexidade e com viés no simbolismo integram a segunda categoria, que são *A Carro de Feno* e *O Jardim das Delícias*, ambas no Museu do Prado, em Madri, que caracterizaram a

<sup>50</sup> COVOLAN, Elaine N. de A. *Esculturas Boschianas: explorando possibilidades escultóricas a partir da obra de Hieronymus Bosch*. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. 2011, p. 08-09.

<sup>51</sup> READ, Herbert. *Arte e Alienação. O Papel do Artista na Sociedade*. Editora Zahar. 1º ed. Rio de Janeiro, 1968.



originalidade do artista. Como pode ser observado na composição das obras divididas nessas tais categorias as telas são organizadas da seguinte maneira: aquelas de cunho realista religioso seguem o método tradicional de dispor a figura no centro da área pictórica, de acordo com estruturas geométricas, enquanto que as categorizadas como simbólicas não seguem estes padrões. Read indica que a estrutura destas não é casual e que, apesar de aparentemente caóticas, podem ser lidas em ordem sequencial vertical ou horizontal, partindo de um ponto ou cena particular e afastando-se ampliando o campo de visão do espaço da paisagem. Para ele, a composição é determinada por objetivos precisos, “uma perfeita simultaneidade de visão e pensamento”. Bosch pode ser considerado também como o pioneiro da pintura fantástica, diz Read, como outros afirmaram.

Em abordagem ao contexto artístico, Bosch alcançou fama precoce como mestre de “esquisitices”, como diz Joseph Leo Koerner. Francesco Guicciardini, e mais tarde Vasari, caracterizaram Bosch como admirável inventor de coisas fantásticas, excêntricas e bizarras. Bosch construiu seus monstros para parecerem com organismos, isto é, como sistemas contíguos dotados de vida independente.<sup>52</sup>

Cenas do Apocalipse, e Juízo Final em particular, assumiram uma aparência bastante diferente do que em qualquer época da Idade Média. A medida de recompensas e punições eram, antes de Bosch, uma imagem edificante a ser contemplada com resignação e reflexão, já que havia as duas possibilidades, Paraíso ou Inferno. Depois tornou-se uma representação moralizadora aberta a interpretação pessoal pelo espectador individual. Não era uma simples ilustração da punição aguardando aqueles que transgridem os mandamentos de Deus ou os princípios da vida justa. Pelo contrário, o mal que os homens fazem em suas vidas diárias é então mostrado mais transparente do que nunca, e diante dos sofrimentos de Cristo. Desta forma tem-se o realismo, que por sua vez foi deslocado para um plano menos direto, em que Bosch dá lugar a espaços repletos de imagens com criaturas demoníacas grotescas.<sup>53</sup>

Gauffreau-Sevy afirma que todos os elementos bizarros vistos nas obras do artista não nasceram espontaneamente de sua imaginação. Boa parte destas figuras singulares deriva da iconografia da própria época, e, em particular, do simbólico medieval.<sup>54</sup> E seguindo esta vertente:

---

<sup>52</sup> KOERNER, J. L. Op. cit. p. 96.

<sup>53</sup> LINFERT, C. Op. cit. p. 08.

<sup>54</sup> GAUFFREAU-SÉVY, M. Op. cit. p. 68.

Ainda que haja influência da cultura da época sobre o pintor e suas obras, as gravuras e relatos populares de temas místico-religiosos marcaram-no muito mais do que trabalhos dos grandes pintores do período. O espírito medieval que animava Bosch não era encontrado na produção artística das grandes cidades onde o renascimento já havia estabelecido seus princípios, mas na produção tradicional que tinha sido confinada às províncias.<sup>55</sup>

Koerner sustenta o argumento que, apesar da visível atenção acerca das criaturas ímpares, os monstros de Bosch possuem protótipos. As bordas de manuscritos ilustrados e em imagens escondidas nas igrejas, como as encontradas nos ditos *assentos de misericórdia*<sup>56</sup>, são alguns exemplos. Dentro da Igreja floresceu então uma imagética impertinente com a presença do estranho, em meio a ícones sacros recorrentes.<sup>57</sup>

Investigações acerca de atividades em alquimia em 's-Hertogenbosch no século XV não apresentaram nenhum resultado positivo. Apenas é conhecido que havia farmacêuticos desde o século XIV, e que na época de Bosch existia uma Confraria dos Cirurgiães ativa nas ciências, que é possível que tenha havido alguma tendência de membros desta pequena sociedade para a alquimia. E sobre a relação deste movimento a Bosch, em suas obras, as representações alquímicas resultam sempre associadas, para mais ou para menos, à ideia do Diabo, inferno e à bruxaria.<sup>58</sup> Castelli explica que a magia é o hieróglifo de Bosch, sua denúncia, artifício malicioso. O uso de elementos bestiais explicita essa magia, que as mais variadas seitas difundiam em Flandres, que ainda dominava em muitas cidades do Norte. Bosch está no momento crítico da pré Reforma, complementa, e diz ainda que seu pessimismo é prova disso, mas de sua ortodoxia não há razão para duvidar.<sup>59</sup> É possível que a cor verde utilizada para a pintura de alguns demônios do painel do Inferno, no *Juízo Final* de Viena, remeta a elementos químicos do período, e mesmo a cor do veneno, como menciona Udo Becker<sup>60</sup>.

#### 1.4. Adentrando o tríptico

<sup>55</sup> BOSCH. *Coleção Mestres da Pintura*. Abril S. A. Cultural e Industrial: São Paulo. (1ª edição) 1977, p. 13.

<sup>56</sup> Os assentos de misericórdia eram objetos em que durante longos serviços da igreja, os clérigos mais preguiçosos podiam descansar os traseiros. (KOERNER, Op. Cit., p. 98)

<sup>57</sup> KOERNER, J. L. Op. Cit. p. 98.

<sup>58</sup> GAUFFREAU-SÉVY, M. Op. Cit. p. 78.

<sup>59</sup> CASTELLI, Enrico. *Il demoníaco nell'arte*, 1952, apud CINOTTI, Op. Cit. p. 12.

<sup>60</sup> BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. Editora Paulus: São Paulo. 1999, p. 294.

Como afirma Suzanne Laemers, se há, e até que ponto há, uma concordância em relação aos trípticos sobreviventes de Hieronymus Bosch e a tradição holandesa dos trípticos é algo que pouco se observa com afinco. Enquanto que o caráter excepcional de sua obra é celebrado e estimado, a natureza, função e significância como estilo primitivo flamengo, tende a ser negligenciada.<sup>61</sup>

Segundo especialistas, o estudo e a classificação da produção de Bosch não se fazem facilmente, pois é notável a individualidade e distinção de suas obras em comparação aos outros primitivos flamengos. Além disso, nenhuma de suas obras é datada e, embora várias sejam assinadas, sua assinatura foi imitada já no século XVI, assim como algumas de suas composições de sua própria época.<sup>62</sup>

Lynn Jacobs refere-se à obra de Bosch como profundamente dualística: suas pinturas muitas vezes justapõem dentro de um único trabalho santos e pecadores, céu e inferno, beleza e feiúra, todos estes aspectos interpretados por um estilo que cria tensões entre raso e o profundo, com representações detalhadas e figuras acuradas. Talvez um dos aspectos mais intrigantes do dualismo de Bosch seja a combinação de retrospecto e modernidade que liga suas obras à arte anterior e exórdio de Van Eyck, e a de Bruegel. A maneira pela qual Bosch simultaneamente se baseia em tradições mais antigas enquanto utiliza de novos modelos é particularmente impressionante, em conexão com seu manuseio do formato de tríptico. Começando no final do século XIV e ao longo do décimo quinto, o tríptico baseou sua função e significado em três características principais. Primeiramente, foi dedicado a assuntos religiosos e, portanto, adequado para uso em retábulo a ser visto no contexto da liturgia. Em segundo lugar, sua estrutura tinha hierarquia, com o exterior tendo menos relevância do que o interior, diferenciando a cena primária no centro, e as secundárias complementares nas abas laterais. Por último, o tríptico foi concebido de forma que as três unidades de painéis formassem o todo.<sup>63</sup>

Bosch estava frequentemente envolvido na produção de trípticos pintou pelo menos dezesseis, dos quais oito sobreviveram em sua totalidade, outros cinco são fragmentos e três estão perdidos, mas documentados. Os trípticos - que na maior parte datam das duas primeiras

<sup>61</sup> LAEMERS, Suzanne. Em: *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 77.

<sup>62</sup> BERNOLET, Joseph; Vários autores. Op. cit. p. 201.

<sup>63</sup> JACOBS, Lynn. *The triptychs of Hieronymus Bosch*. The Sixteenth Century Journal, Vol. 31, No. 4. 2000, p. 1009-1010. <<http://www.jstor.org/stable/2671185>> .

décadas do século XVI - evidenciam que Bosch estava claramente ciente da natureza e das convenções do formato.<sup>64</sup> Dentre as obras em tríptico de Bosch, encontra-se a temática do Juízo Final, que este trabalho aborda.

As pinturas do Juízo Final configuravam os cenários dos templos cristãos em seus portais ou reversos das fachadas. Bosch utilizou esta temática mais de uma vez. Por isso é possível pensar que seus patronos estavam conectados à imagética do Juízo Final, porque de fato ele se especializou nisso.<sup>65</sup>

O tríptico do *Juízo Final* de Bruges (1495 - 1505) seria menos conhecido porque os especialistas em Hieronymus Bosch geralmente se restringiram a citá-lo como um produto de sua oficina ou até mesmo como uma imitação. Não participou de nenhuma exposição entre 1907 e 1953. Max Jakob Friedlander<sup>66</sup>, no entanto, incluiu-o como um original em seu catálogo das obras de Hieronymus Bosch.

A imagem (Figura 6) apresenta o Cristo em Majestade como Juiz do Juízo Final está sentado em uma esfera de luz na parte superior do painel central, mostrando suas feridas, mas não é flanqueado pelos intercessores usuais, a Virgem e São João Batista. Os fogos que iluminam a longa distância no painel central e na ala direita provavelmente evocam os terrores do fim do mundo, enquanto cenas dos tormentos do Inferno ocupam os dois painéis laterais. No primeiro plano do painel esquerdo são mostradas visões do Paraíso, ao centro é representada a fonte da vida, ao fundo é delineada uma onda crescente dos escolhidos a subirem aos céus.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> JACOBS, L. Op. cit. p. 1010.

<sup>65</sup> KOERNER, J. L. Op. cit. p. 58.

<sup>66</sup> Max Jakob Friedländer (1867 – 1958) foi um historiador da arte especialista em pintura flamenga primitiva e no Renascimento nórdico.

<sup>67</sup> BERNOLET, Joseph; Vários autores. Op. cit. p. 202.



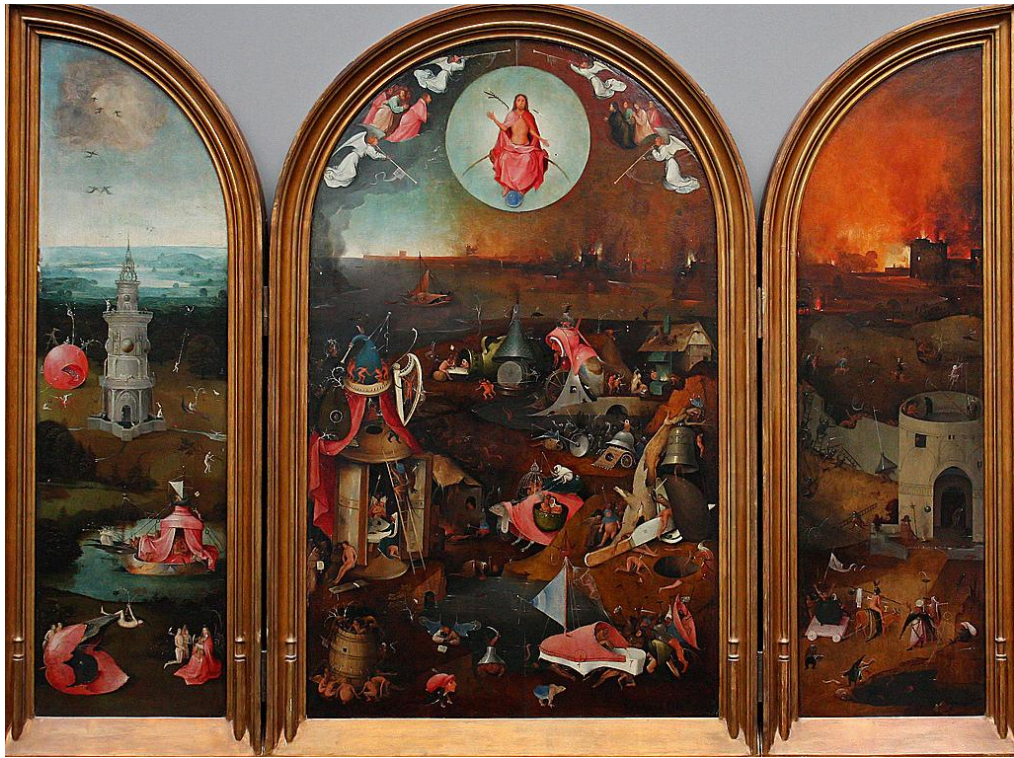


Figura 6. Hieronymus Bosch. *Juízo Final* (ca. 1495 - 1505). Óleo sobre carvalho, 99,2cm x 117,5cm. Groeningemuseum, Bruges.

Há um fragmento bastante danificado de um possível *Juízo Final* de Bosch, no Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munique (Figura 7), e segundo Bosing, seria uma parte de um retábulo encomendado por Felipe, o Belo, mas provavelmente foi feito nos últimos anos de vida do pintor.<sup>68</sup>



<sup>68</sup> BOSING, W. *Bosch: a obra de pintura*. Taschen: Köln, 2010.

**Figura 7. Fragmento de um *Juízo Final*. Óleo sobre madeira, 60cm x 114cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munique.**

#### **1.4.1. O exterior do *Juízo Final* de Viena**

O tríptico do *Juízo Final* que nos interessa encontra-se na Akademie der Bildende Künste, Viena, e será analisado a seguir de forma sucinta, pois será melhor analisado nos capítulos seguintes, visando a figura do Diabo. Não há consenso, entre os estudiosos, sobre a datação dessa obra, fato que ocorre também com outras de Bosch. Para este trabalho nos baseamos na data de 1482<sup>69</sup>, data esta que poderia estar ligada ao lançamento do conto irlandês da *Visão de Tundalo*, que por sua vez teria inspirado Bosch a vislumbrar e pintar o cenário do Além. Após leituras e pesquisas, situamos o retábulo entre 1500 e 1505, baseados em pesquisas mais atuais, bem como estudos de autores como Jos Koldeweij e Joseph Leo Koerner.<sup>70</sup> Contudo, a última informação saída de um artigo publicado em 2018 está estudando outras possibilidades, como será visto.

Num exame técnico recente do tríptico do *Juízo Final*, na Galeria de Pinturas da Academia de Belas Artes de Viena, revelou um escudete pintado com o brasão oficial de Hippolyto de Berthoz da corte de Borgonha, embaixo da superfície atual da parte externa do painel lateral direito. Isso permite que Hippolyto, seja identificado como o patrono da pintura. Este *Juízo Final* possui grandes dimensões, Painel central: 164cm x 127cm; Paineis laterais: 164cm x 60 cm. É a maior obra do artista (em extensão), depois do *Jardim das Delícias*, 220cm x 390cm.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Esta data é encontrada em coleções de livros de biografia de pintores notórios, como a Coleção *Grandes Mestres* da Abril Coleções, publicado em 2011, que é uma reprodução da coleção original *Grandi Maestri Dell'Arte* da empresa Scala Group (Florença, Itália) de 2007. A bibliografia destas coleções é baseada em autores como Tolnay (1937), Dorfles (1954), entre outros.

<sup>70</sup> KOERNER, J. L. Op. cit. p. 60.

<sup>71</sup> KOLDEWEIJ, Jos; SPRONK, Ron; ILSINK, Mathijs; KEYSER, Nouchka. *The patrono of Hieronymus Bosch's "Last Judgement" triptych in Vienna*. 2018, p. 106. Artigo: [https://www.researchgate.net/publication/326129215\\_The\\_patron\\_of\\_Hieronymus\\_Bosch%27s\\_%27Last\\_Judgment%27\\_triptych\\_in\\_Vienna](https://www.researchgate.net/publication/326129215_The_patron_of_Hieronymus_Bosch%27s_%27Last_Judgment%27_triptych_in_Vienna) . Fevereiro, 2018, p. 106.





Figura 8. Hieronymus Bosch. Tríptico *Juízo Final*, fechado (1500 -1505). Paineis laterais: 164cm x 60cm. Akademie der Bildende Künste, Viena.



**Figura 9. Detalhes dos escudos sob São Tiago (esquerda) e Hipólito (à direita) nas abas exteriores do *Juízo Final* de Viena. Em raio X (em cima), fotografia de luz visível (centro) e reflectografia infravermelha. (Fotografia Rik Klein Gotink, Em**

KOLDEWEIJ, Jos; SPRONK, Ron; ILSINK, Mathijs; KEYSER, Nouchka. *The patrono of Hieronymus Bosch's "Last Judgement" triptych in Vienna*. 2018, p. 109.

Essa descoberta importante pode ser apresentada com base em exames técnicos e documentação da constituição e construção das camadas de tinta, especialmente na zona dos espelhos vazios nas alas exteriores do tríptico, confirmando a hipótese recentemente desenvolvida por Jos Koldeweij de que o *Juízo Final* foi originalmente encomendado por Hippolyto de Berthoz, que de 1472 a 1499 era um oficial de finanças de alta patente no tribunal da Borgonha. Até agora essa sugestão foi tratada como uma das muitas hipóteses e a origem do *Juízo Final* de Viena tem sido fonte de debates.<sup>72</sup>

O tríptico tem sido relacionado à pintura que Felipe, o Duque de Borgonha e Rei de Castela, encomendou em setembro de 1504, quando em setembro daquele ano, pagou trinta e seis libras em um, "*Jugement de dieu assavoir paradis et Infer*", como foi encontrado documentado, à Jeronimus Van aeken, dito Bosch.<sup>73</sup>

Embora as medidas da pintura mencionadas no pagamento<sup>74</sup>, não correspondam ao tamanho dos painéis combinados em Viena<sup>75</sup>, a tentativa de conectar o pagamento do duque com a pintura tem sido difícil de resistir. O suporte para a identificação do patrono foi encontrado nas pinturas externas das abas do painel. Desde 1904 os dois santos aí pintados foram identificados como São Tiago Maior e São Bavo (Figura 8), pensados para representar respectivamente Castela e os Países Baixos da Borgonha, ambos governados por Felipe.<sup>76</sup>

Jos Koldeweij propôs, além disso, que não é São Bavo, mas São Hipólito, representado na lateral direita do tríptico. A evidência principal dessa identificação decorre da comparação entre a representação do santo no *Juízo Final* de Viena e os que são apresentados identificados com segurança como São Hipólito em dois outros trípticos que descrevem o martírio do santo no painel central. O primeiro, na Catedral São Salvador de Bruges (Figura 10), foi iniciado por Dirk Bouts (1415 – 1475) por volta de 1470, terminado por Hugo van der Goes (1440 - 1482) e ampliado por Aert van den Bossche (Final do século XV) com um segundo conjunto de painéis laterais acrescentado por volta de 1508. São Hipólito é pintado

<sup>72</sup> KOLDEWEIJ, Jos; SPRONK, Ron; ILSINK, Mathijs; KEYSER, Nouchka. Op. cit. p. 106.

<sup>73</sup> BAX, Dirk. *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach: Two Last Judgement triptychs*. North-Holland Publishing Company: Amsterdã. 1983, p. 318.

<sup>74</sup> *neuf pietz de hault et unze pietz de long*, ou c.249 por 304 cm.

<sup>75</sup> 182,8 centímetros por 310,3 centímetros.

<sup>76</sup> KOLDEWEIJ, Jos; SPRONK, Ron; ILSINK, Mathijs; KEYSER, Nouchka. *The patrono of Hieronymus Bosch's "Last Judgement" triptych in Vienna*. 2018, p. 106.

em grisalha na aba externa esquerda original. O segundo é um tríptico muito maior no Museu de Belas Artes de Boston (Figura 11), atribuído a um pintor anônimo de Bruxelas. Hipólito é mostrado pintado em grisalha com Santa Elizabete na aba externa direita. Ambas as pinturas foram encomendadas por Hippolyto de Berthoz.<sup>77</sup>



**Figura 10. Carlos Magno, Santo Hippolyto, Elisabete e Margarete (tríptico fechado), de Dirk Bouts (1470-75) e Aert van den Bossche. (1503-08). Painei, 92,5 por 143 centímetros. Catedral de São Salvador, Bruges. Em KOLDEWEIJ, Jos; SPRONK, Ron; ILSINK, Mathijs; KEYSER, Nouchka. *The patrono of Hieronymus Bosch's "Last Judgement" triptych in Vienna*. 2018, p. 111.**



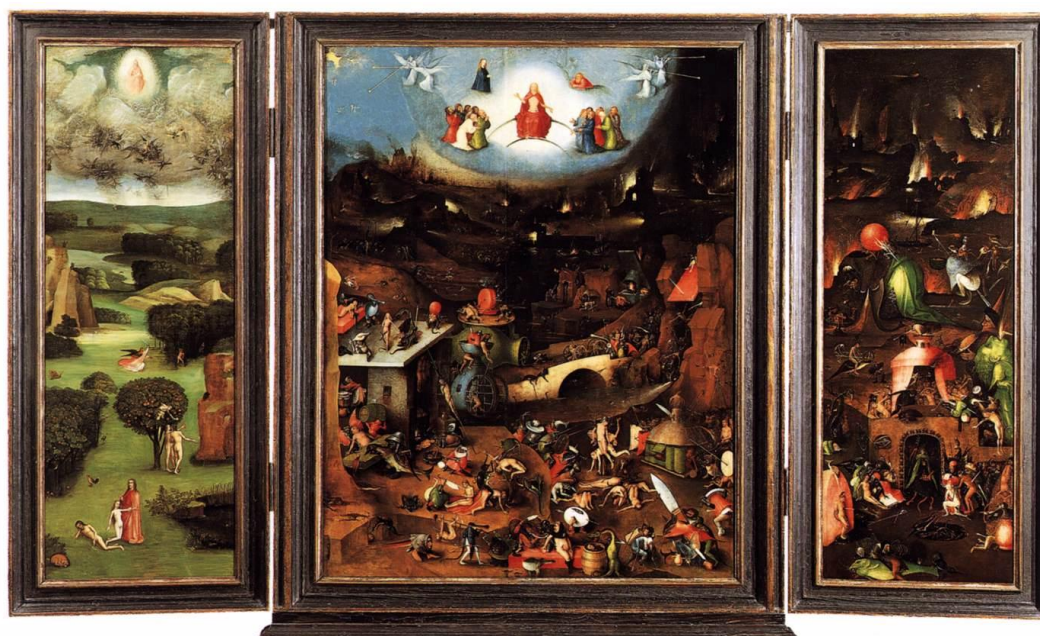
<sup>77</sup> Idem.



**Figura 11.** Um bispo e Santa Catarina, Hippolytus e Elisabeth (tríptico fechado), atribuído a um pintor anônimo de Bruxelas. 1490-1500. Cada painel medindo 88 por 60 centímetros. Museu de Belas Artes de Boston, Em KOLDEWEIJ, Jos; SPRONK, Ron; ILSINK, Mathijs; KEYSER, Nouchka. *The patrono of Hieronymus Bosch's "Last Judgement" triptych in Vienna.* 2018, p. 111.

#### 1.4.2. O interior do *Juízo Final* de Viena

Com uma sucinta apresentação faremos a seguir uma descrição do interior tríptico *Juízo Final* de Bosch. Dizemos sucinta, pois o capítulo três se valerá justamente da profunda abordagem do tríptico com o olhar voltado para a figura do Diabo, como foi proposto.



**Figura 12.** Hieronymus Bosch. *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (ca. 1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Paineis Laterais: 164cm x 60cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

Larry Silver já disse, que o repertório essencial de Hieronymus Bosch consiste nas figuras de Deus, Diabo, anjos, e os demônios do inferno, especialmente no tocante ao *Juízo Final*<sup>78</sup>. Não há equilíbrio entre os extremos, luz e trevas, a escuridão predomina no *Juízo Final* de Bosch, mesmo no volante correspondente ao Paraíso, pois vemos anjos caindo para o

<sup>78</sup> SILVER, L. *Jheronymus Bosch and the Issue of Origins*. Journal of Historians of Netherlandish Art. Vol. 1, Issue 1. 2009, p. 2.

abismo; tentação Adão e Eva, seguido do pecado original; expulsão do Paraíso. Susanne Laemers faz uma comparação com um tríptico do *Juízo Final* do pintor flamengo Vrancke van der Stockt (1420 – 1495), obra esta atualmente no Museu do Prado (Espanha), dizendo que assim como a obra de Bosch, Stockt representou a doutrina da queda na pintura.



**Figura 13. Vrancke van der Stockt (1420 – 1495) *Juízo Final* (século XV). Museu do Prado, Madrid.**

#### **1.4.2.1. Paraíso**

A figura do Pai Celeste encontra-se no topo deste painel, numa mandorla branca luminosa, e suas vestes são roseadas (figura 12). Os anjos estão lutando aos pés de Deus, em favor do Pai e em favor do anjo rebelde, Lúcifer (vindo da luz). Os anjos caídos são



representados em cores de tons mais escuros como, preto, cinza, detalhes em vermelho nos rostos, enquanto que os anjos em favor de Deus são alvos ornados em dourado, como vemos em algumas figuras, assim como o próprio Arcanjo Miguel que tem asas azuis e armadura dourada. Os anjos empunham um tipo de báculo em forma de cruz na ponta inferior. As cores dos anjos que expulsam são cores mais claras em relação aos anjos que são abatidos e expulsos.<sup>79</sup> Comparando a ótica da situação, com as cores em questão, podemos dizer, interpretativamente, que à medida que os anjos são lançados para fora do céu, suas cores tendem a escurecer, o que pode nos levar a dizer que, conforme os anjos se distanciam da luz divina, são escurecidos pelo mal.

O Paraíso é composto, na parte terrena, por paisagem verde e montanhosa. Os animais da cena encontram-se, no plano inferior do painel referente à criação de Eva, em harmonia. Mais acima onde vemos a tentação de Adão e Eva e depois a expulsão do Jardim do Éden, há total corrupção da harmonia entre a fauna, que começa a se colocar em cadeia alimentar, pois aparece no canto esquerdo deste plano, um animal devorando outro.

Na tentação de Adão e Eva tem-se a segunda aparição do Diabo no Paraíso, em que ele surge na figura de serpente, com membros inferiores aparentando os de um réptil, e com membros superiores similares aos humanos, assim como a cabeça. Na representação do Diabo em forma de cobra sua coloração é humana. Dentro de nossas categorias de demônios, dizemos que a serpente é representada por Satanás, o acusador, por suas habilidades metamórficas.

#### **1.4.2.2. Juízo Final**

Tomemos agora o painel central, *Juízo Final*, que deu nome à obra, para analisarmos. Num olhar geral do quadro, logo na parte superior do painel vemos Cristo em Majestade, *Maiestas Domini*, rodeado por seus apóstolos à direita e à esquerda; há também à esquerda e à direita, anjos tocando clarins; à cima e à direita temos a Virgem Maria, e à esquerda João Batista. Observamos o ambiente terroso em que se encontram os personagens, e neste ambiente, assim como no Inferno, há na parte superior do quadro, analisado anteriormente, ruínas e fendas na superfície, de onde vemos chamas e fumaça. Há um lago onde pessoas se

---

<sup>79</sup> SILVER, L. Op. cit. p. 10.

afogam e onde há barcos em chamas. Vemos neste quadro central uma quantidade maior de personagens sendo torturados, e com mais detalhes, além, é claro, dos diversificados tipos de criaturas demoníacas que cumprem suas tarefas das formas mais bizarras possíveis.

[...] Bosch enriquecia esta fauna infernal mais ou menos convencional com espécies novas e mais assustadoras, cujas formas complexas ultrapassavam qualquer imaginação. Muitas delas eram combinações bizarras da anatomia humana e de animais irracionais, por vezes, de objetos inanimados. A este grupo pertence um monstro do painel central, semelhante a um pássaro que ajuda a carregar uma faca gigantesca; o seu rosto acaba num rabo de peixe, de onde saem duas pernas humanas, metidas dentro de jarras.<sup>80</sup>

Há na parte do meio para baixo do painel, uma enorme quantidade de cenas de tortura e massacre de pessoas. Há vítimas sendo marteladas, há pessoas puxando carroças, dependuradas em lanças, dependuradas e espetadas por galhos de árvore, alguns açoitados, pessoas com membros sendo arrancados, pessoas sendo assadas e cozidas, como aparece na cena próxima ao canto inferior esquerdo, e muitas outras modalidades de tortura recorrentes no pensamento medieval.

O Diabo neste painel central está sendo representado, na verdade, por seus demônios, que estão castigando severamente os condenados. Todas as criaturas demoníacas são figuras animais com partes do corpo humanas, e há eventualmente, como no canto inferior esquerdo, duas figuras, uma em vermelho alaranjado e outra em coloração grafite esverdeada com asas alaranjadas, seres que lembram o caráter diabólico como há no painel do Inferno, similar à descrição de Lúcifer.

#### **1.4.2.3. Inferno**

No volante direito há o Inferno. Iniciaremos com uma leitura geral das figuras do quadro. A base ambiental do quadro é o inferno composto por um terreno arenoso, e na parte superior do quadro, vemos construções em ruínas, e fendas no terreno das quais saem, de dentro e acima delas, labaredas de fogo e ar. Há também no mesmo nível ótico resquícios de vegetação incendiada pelas chamas. Logo abaixo há um lago no qual vemos um barco cheio

---

<sup>80</sup> BOSING, W. Op. cit. 2010, pag. 35.

de condenados. Neste trecho descrito observamos demônios cumprindo seus papéis de carrascos punindo almas condenadas. Do nível central para baixo começam a aparecer figuras diversas representando os demônios em várias formas, como seres animaisescos compostos de partes humanas, variando também em suas dimensões, tamanhos e cores.

[...] aparecem monstros de formas tão variadas, que não há dois iguais. Pernas que emanam de cabeças com um riso grotesco, formas obscenas semelhantes à bolhas desenvolvem focinhos e pernas, algumas criaturas são unicamente constituídas por cabeças ou quartos traseiros. (BOSING, 2010, pag. 38)

Neste mesmo nível ótico, central inferior, podemos ver um pequeno casteloempestado de criaturas demoníacas de diversas formas, e saindo pela porta principal encontra-se o próprio Lúcifer vestido com o que nos parecem túnicas reais. Ele está sendo representado fisicamente com características de um animal também, o morcego, com garras nas mãos e pés, dentes com caninos aparecendo e olhos avermelhados. Suas mãos e pés são em tons avermelhados também, em seu estômago há o que parece ser uma caldeira em chamas. Ele carrega em uma das mãos um cajado.

As representações dos inimigos desenvolveram-se numa quase ilimitada variedade de formas grotescas e fantasmagóricas, uma vez que esses seres de pesadelo simbolizam um crime contra o Criador e, portanto, contra a Sua Criação: a Natureza. Demônios com anatomias animais ou semi-humanas ou deformadas: cobertos de pelos ou escamas, com cabeças demasiadamente grandes ou demasiadamente pequenas em relação ao corpo, dotados de olhos saltados e bocas rasgadas e cavernosas, chifres, rabos e asas, garras e cascos, cabeças de pássaros ou bicos, com inúmeras fases, braços, pernas e outros apêndices, enfim quantas outras monstruosidades a imaginação pudesse criar.<sup>81</sup>

Em volta de seu líder, há diversos demônios, alguns como os anteriores, compostos de partes animais e humanas, há também outros que remetem à mesma estrutura de Lúcifer, partes similares às de morcego, porém com coloração negra em lugar de vermelha.

---

<sup>81</sup> NOGUEIRA, *O Diabo no imaginário cristão*. Edusc: São Paulo. 2000, p. 56.

Os condenados sofrem punições físicas extremamente dolorosas, eles aparecem espetados, por variados objetos, aparecem amarrados e torturados, e há ainda trechos nos quais as vemos a representação de algum tipo de música infernal, pois há alguns pontos do quadro, onde podemos ver demônios com instrumentos musicais, tocando e cantando, como a criatura que há no alto do castelo central, um demônio com braços, mãos e o traseiro em lugar de rosto, tocando um clarim, e ao pé do castelo há ainda um outro grupo tocando instrumentos. Um dos instrumentos, que lembra uma clarineta sem as chaves, é tocado por outra criatura com braços e dedos humanos e uma cabeça em forma de traseiro, assim como o que há acima do castelo, e há ainda um demônio sentado observando a partitura, talvez para fazer com que a vítima ao seu lado cante a melodia, e também para checar se o instrumentista tocava corretamente. Esta imagem nos remonta ao trecho do *Inferno* de Dante, Canto XXI verso 139:

139. *Como a tuba, à roda, sopros dando:* E Barbarícia, então, ante o aceno ignóbil de seus companheiros, começou, em postura torpe, a liberar à roda a sua ventosidade, como se soprasse a uma trombeta.<sup>82</sup>

Com relação a esta cena em que vemos aspectos relativos à música fizemos um estudo dos elementos no capítulo três, referente à análise do tríptico.

---

<sup>82</sup> ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. 2006, p. 233.

## CAPÍTULO 2. Bosch e a arte de Flandres

Para que possamos conceber as figuras demoníacas do tríptico *Juízo Final* de Viena<sup>83</sup>, abordaremos objetivamente o entorno midiático e bestiário que possivelmente contribuiu para a construção da diversidade destes seres na obra de Bosch.

Segundo M. Gauffreteau-Sevy, as circulações e tendências artísticas aparentam estar conectadas às correntes econômicas de sua região, e assim coloca 's-Hertogenbosch como uma cidade que não absorveu o eco artístico dos grandes centros urbanos no período. Sua obra, continua Gauffreteau-Sevy, “está fortemente marcada por esse apego à tradição medieval”. Não houve em sua cidade destaque artístico que tivesse levado um nome e uma escola própria, antes do próprio Bosch.

Tendo em vista as fontes de imagética demoníaca e bestial de Bosch, aparentemente imbuído da tradição iconográfica de sua cidade e região, como miniaturas, gravuras, iluminuras, nós abordaremos ocasionalmente este assunto no contexto que nos convirá. Sobre a diversidade bestial na arte de Bosch, Francisco Dominguez comenta que:

[...] A flora fantástica tão típica de Bosco é uma reminiscência das filigranas que decoram as margens dos códices, onde há também inúmeros monstros e ilustrações de seres híbridos de caráter satírico. Isto configura um estilo pictórico que originado nos primeiros mestres flamengos e na arte italiana que começou a imperar. Na área literária, além da Bíblia ou as concepções herdadas da Antiguidade Clássica, novamente a *Ars moriendi*<sup>84</sup>, os escritos do místico Ruysbroeck e especialmente a visão de Tundalo compõem apenas algumas das fontes que poderiam dar asas ao extraordinário imaginário boschiano.<sup>85</sup>

Muito do que se tem em imagens diabólicas advém de funções em seus contextos, como representações do Juízo Final com seus demônios arrastando condenados ao inferno,

<sup>83</sup> Hieronymus Bosch. Tríptico *Juízo Final* (1500 – 1505). Óleo sobre madeira. Painel central: 163x 127 cm; painéis laterais: 163 x 60. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

<sup>84</sup> Arte de morrer bem.

<sup>85</sup> DOMINGUEZ, Francisco José. *Animales, monstruos y criaturas fantásticas en el Bosco*. Disponível em: <<http://queaprendemoshoy.com/animales-monstruos-criaturas-fantasticas-bosco/>> Acesso em: 28/06/2019 (Tradução nossa).

tanto em manuscritos quanto em retábulos. Em seguida abordaremos alguns exemplos de figurações bestiais cujas funções inicialmente não estão ligadas à escatologia, mas certamente participaram do imaginário de composição de Bosch. Os painéis serão vistos mais adiante.

## 2.1. As bestas e a arte em que habitam

### 2.1.1. Bestiários

Os Bestiários medievais são manuscritos, na maioria, produzidos entre os séculos XII e XV na Inglaterra, que abrangem, nas palavras de Muriel Garcia, explicações e narrativas sobre “comportamentos, características e hábitos” de animais, puros ou híbridos, em que as descrições são usualmente imbuídas por um teor moralizante e ideais religiosos.<sup>86</sup> Os Bestiários derivam de um número limitado de fontes materiais, porém a base para todos os textos posteriores foi o *Physiologus*<sup>87, 88</sup>. Como explica Sandra Hitner: “O Bestiário era uma espécie de registro onde estavam descritos, junto com os animais da Criação, os inventados pela fantasia e aceitos pela credibilidade dos contadores de prosa e dos poetas que haviam perpetrado o espírito popular da Idade Média”.<sup>89</sup> Os relatos de viajantes no período das expansões marítimas são fontes de descrições e imagens que nos lembram aspectos boschianos.

Sobre as às narrativas dos viajantes Hitner explica que “estas se superaram em audácia na descrição dos bestiários, e pode-se dizer que até hoje é vista um a das mais espantosas criações que o espírito humano produziu em termos de imagem durante toda a Idade Média.”<sup>90</sup> Dentre vários exemplos de narrativas e relatos, o *Livro das Maravilhas* de Jean de

---

<sup>86</sup> GARCIA, Muriel. *As imagens em bestiários ingleses dos séculos XII e XIII*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de História da FFLCH – USP. 2015, p. 01.

<sup>87</sup> *Physiologus*: (traduzido como *O Naturalista*) Texto com data de compilação estimada entre séculos II e V d. C. Não há como definir uma única fonte para a origem do texto, pois é fruto de tradições orais, folclóricas, lendas e histórias organizadas pela cultura greco-latina, absorvidas de culturas indianas, hebraicas, egípcias. O conteúdo é similar ao dos Bestiários, descrições físicas ou comportamentais para animais, plantas, pedras, com teor moralizante. (CURLEY, M. *Physiologus: a medieval book of nature lore*. Chicago: University of Chicago Press, 2009, p. XVI. Apud GARCIA, Muriel. Op. Cit., p. 02)

<sup>88</sup> CARROL, Tim; CLIFF, Ken. *The medieval Bestiary: a complete handbook of medieval beasts*. White Wolf Publishing. 1991, p. 09.

<sup>89</sup> HITNER, Sandra. *O Bestiário nas escolas do norte europeu*. Revista Histórica, nº 12. Julho, 2006, p. 01.

<sup>90</sup> Idem, p. 03.

Mandeville (1300 – 1371)<sup>91</sup>, que é um dos primeiros e abrangentes escritos sobre espécimes exóticos e híbridos, e que influenciou escritos posteriores.

Bestiários em termos de variedade de seres em diferentes mídias são vistos também, em igrejas e mosteiros, esculpidos em pedra por dentro e por fora, em madeira nos assentos de misericórdia e em outros móveis decorados, pintados nas paredes e trabalhados em mosaicos, tecidos e tapeçarias. Essa abundância de imagens de animais alcançou ampla visibilidade, porém não agradava a todos. São Bernardo de Clairvoux, em seu texto *Apologia* (1127 c.), diz:<sup>92</sup>

Que proveito há naqueles monstros ridículos, naquela maravilhosa e deformada astúcia, que bela deformidade? Para que servem aqueles macacos imundos, aqueles ferozes leões, aqueles monstruosos centauros, os metade homens, aqueles tigres listrados, aqueles cavaleiros lutadores, aqueles caçadores que enrolam seus chifres? Muitos corpos são vistos debaixo de uma cabeça, ou novamente muitas cabeças para um corpo. [...] Uma besta quadrúpede com uma cauda de serpente; peixes com a cabeça de uma fera. Eis, novamente, a parte anterior de um cavalo e metade de uma cabra atrás dela, ou uma besta com chifres que carrega os quartos traseiros de um cavalo. Em suma, tantas e maravilhosas são as variedades de formas em todos os lados, que somos tentados a ler as margens em lugar do texto, e passar o dia inteiro pensando nessas coisas, em vez de meditar na lei de Deus. Pelo amor de Deus, se os homens não se envergonham dessas tolices, por que pelo menos não diminuem os excessos?<sup>93</sup>

Na prática podemos tomar estas definições de bestas híbridas com funções moralizantes para qualificar, grosso modo, algumas cenas de Bosch, pois é basicamente isto que se observa no *Juízo Final* de Viena. Desta forma, tomemos exemplos para ilustrar as referências e possíveis correspondências entre estes manuscritos e os monstros boschianos.

<sup>91</sup> Autor nascido na Inglaterra, e que deixou a pátria em 1322 para realizar suas expedições, na Terra Santa, Egito e Ásia. A relação de suas viagens forma uma compilação bizarra de seres híbridos humanos, com vários braços, rosto virado para as costas, etc. (HITNER, Sandra. *O Bestiário nas escolas do norte europeu*. Revista Histórica, nº 12. Julho, 2006, p. 11).

<sup>92</sup> BADKE, David. *Introdução aos bestiários*. Disponível em: <<http://bestiary.ca/intro.htm>> Acesso em 22/07/2019.

<sup>93</sup> CLAIRVAUX, Bernard of. *Excerpts from The Apologia to Abbott William of St.-Thierry. On gold and silver images in monasteries*. XII, 29. 1127 c., p. 03. (tradução nossa)

A figura do macaco é corriqueira nas obras de Bosch, e é encontrada no *Juízo Final* de Viena, como será abordado no terceiro capítulo, e está representado nos bestiários como alusão ao Diabo, como se vê no Bestiário de Harley (1230 – 1240), British Library, Londres (Figura 14)



**Figura 14.** Harley Bestiary, (1230 – 1240), MS 4751, Fol. 11r. British Library, Disponível em:< <http://www.bl.uk/> > Acesso em: 28/08/2019

O macaco, neste caso, macaca com dois filhotes (Figura 14), é uma alegoria cuja representatividade e relação com o Diabo se faz por comparações com a natureza, e do conto já conhecido no medievo: a fêmea dá luz a gêmeos, um dos filhotes, o favorito, é carregado nos seus braços à sua frente, o outro menos querido deve se esforçar para se segurar às costas da mãe. Eles se afastam dos caçadores, mas quando o perigo é iminente, a fêmea foge, deixando no caminho o filhote de seus braços. A moral se constrói na analogia com base na falsidade, zombaria que se considera ter o macaco, pois diz proteger e amar o filhote e depois o atira ao caçador, mas o que se encontra às costas é salvo. Assim é o Diabo, carrega com



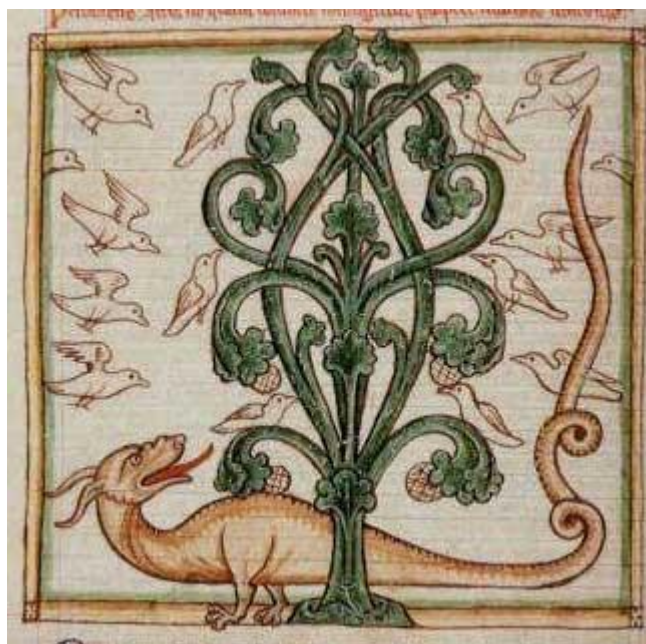
ternura, engana, e leva para o inferno, enquanto o que se esforça para se segurar é então salvo, está fora do campo de visão e dos braços do mal.<sup>94</sup>

O dragão também é uma figura que se vê no contexto boschiano, e está presente nos manuscritos naturalistas (Figura 15). Segundo os Bestiários, a força do dragão é encontrada em sua cauda, não em seus dentes. Sua cauda, como um chicote, causa um grande dano, mata tudo em seu caminho. O dragão é inimigo do elefante, e se esconde aos arredores de caminhos por onde os elefantes passam, para que ele possa pegá-los com sua cauda e matá-los por sufocamento. É por causa da ameaça do dragão que os elefantes dão à luz na água. O veneno do dragão é inofensivo. O dragão tem uma crista e uma boca pequena. É dito nos Bestiários, analisados por David Badke, que “quando o dragão é tirado de seu buraco, ele agita o ar e o faz brilhar”, talvez uma referência do ar, oxigênio, e o fogo, ativado ao entrar em contato com ele. Dragões são encontrados na Índia e na Etiópia. Eles têm medo da árvore *peridexion*<sup>95</sup> (Figura 15) e ficam fora de sua sombra. As pombas se empoleiram na árvore para se proteger do dragão. Dragões também não suportam o cheiro doce da pantera e se escondem em um buraco quando a pantera ruge exalando seu cheiro. A pantera representa Cristo, que atrai todos os seres para si, repelindo apenas o dragão.<sup>96</sup>

<sup>94</sup> WRIGHT, Thomas. *Bestiário de Philippe de Thaon* (século XII). Editado por Thomas Wright, do Trinity College, Cambridge. Londres: Historical Society of Science. 1841. Versão digitalizada em 2003 por David Badke, p. 36. Disponível em: < <http://bestiary.ca/etexts/wright1841/wright1841.htm> > Acesso em: 28/07/2019.

<sup>95</sup> Árvore *peridexion* é oriunda da Índia. As pombas reúnem-se nessas árvores porque gostam do seu fruto doce, e porque é um lugar seguro contra ataques de dragões. O dragão odeia as pombas e as mata sempre que pode, mas teme a sombra do *peridexion* e anda a seu redor, procurando por pombas desafortunadas. As pombas que ficam na sombra estão seguras, mas qualquer que deixá-la são capturadas e comidas pelos dragões. As pombas representam os fiéis cristãos, que estão a salvo do Diabo, enquanto eles permanecem na igreja. Cristo é o lado direito da árvore, o espírito santo do lado esquerdo. O Diabo tem medo da igreja e não vai chegar perto, mas o cristão que deixa a igreja deve tomar cuidado. Disponível em: < <http://bestiary.ca/> > Acesso em: 28/07/2019.

<sup>96</sup> JAMES, Montague Rhodes. *The Bestiary*. Windsor: Eton College Natural History Society Annual Report. 1930 – 1931. Versão digitalizada em 2003 por David Badke, p. 06. Disponível em: < <http://bestiary.ca/etexts/James1931/James1931.htm> > Acesso em: 28/07/2019.



**Figura 15. Harley Bestiary (1230 – 1240), MS 3244, fol. 58v, British Library, Disponível em:< <http://www.bl.uk/> > Acesso em: 28/08/2019.**

As criaturas existentes no *Juízo Final* de Viena são mais comumente composições híbridas, misturas de animais e também objetos inanimados, como será visto mais adiante. Porém, a figura do dragão (Figura 16) aparenta ser mais pura condizente com o que é visto nas iluminuras. Os macacos, como descrito nos Bestiários, são representados imitando modos humanos<sup>97</sup>, exercendo funções cotidianas, no caso de Bosch, os afazeres se traduzem nas torturas com caráter realista, utilizando objetos corriqueiros. Esses primatas também se vestem como humanos (Figura 17).

<sup>97</sup> Por isso são chamados símios, em latim *simia*, similar ao homem.



**Figura 16.** À esquerda: Hieronymus Bosch, detalhe de um dragão do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel central: 164x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.  
**Figura 17.** À direita: Hieronymus Bosch, detalhe de uma criatura com feições de macaco cozinhando um dos condenados, *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel central: 164x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

Os bestiários medievais nas palavras de Garcia são “manuscritos complexos, heterogêneos e muitas vezes simplesmente estranhos”<sup>98</sup>, bem como nosso olhar à certas composições bestiais boschianas. Nossa observação é que a obra de Bosch aparentemente não exerce a função de catalogar e classificar a natureza animal e vegetal nos seus ambientes infernais, mas configura a alma humana, e seus pecados, aos animais e objetos.

### 2.1.2. Miniaturas: possíveis fontes boschianas

Como nos lembra Erwin Panofsky, iluminuras de manuscritos antecederam as pinturas em painéis e se desenvolveram rapidamente. Sua função como ornamento em molduras, decoração em margens de livros, ilustrações para iniciais de textos, estava se desenvolvendo durante o século XIV para ganhar independência e status como imagem. E a partir de 1400 cenas completas e paisagens já faziam parte das composições de páginas inteiras.<sup>99</sup> O que vemos das figurações dos indivíduos demoníacos boschianos, evocam miniaturas das vistas em margens de manuscritos.

<sup>98</sup> GARCIA, Muriel. *As imagens em bestiários ingleses dos séculos XII e XIII*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de História da FFLCH – USP. 2015, p. 119.

<sup>99</sup> PANOFSKY, E. *Early Netherlandish painting: its origins and character*. Harvard University Press: Cambridge. 1966, p. 28.

Como veremos, não era uma exclusividade dos manuscritos especificamente bestiários abordarem criaturas bestiais e suas ilustrações; Todos os tipos de manuscritos do medievo, além de as criaturas vistas nas pinturas de Bosch, e seu amplo bestiário, carregavam afinidades com monstros dos manuscritos medievais. Gauffreteau-Sevy comenta que há analogias desses monstros à iluminuras de livros como o Saltério de Douai (1330-1335 c.), manuscrito este que durante a Primeira Guerra foi praticamente destruído, e do qual restam apenas fragmentos e fotografias antigas na Biblioteca Municipal de Douai, portanto não conseguimos imagens. O mesmo estilo de arte de iluminura foi feito no Saltério de Gorleston (Figura 18;Figura 19;Figura 20), ambos são associados à Igreja de Saint Andrew em Gorleston, Inglaterra, e produzidos pelo mesmo iluminador.



**Figura 18. Margem do Saltério Gorleston. 1320 -1325. Fol. 189v. British Library, Londres. Disponível em:**  
< [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_49622\\_fs001r#](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_49622_fs001r#) > Acesso em 22/08/2019.





**Figura 19.** Margem do Saltério Gorleston. 1320 -1325. Fol 19v. British Library, Londres. Disponível em: < [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_49622\\_fs001r#](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_49622_fs001r#) > Acesso em 22/08/2019.



**Figura 20.** Margem do Saltério Gorleston. 1320 -1325. Fol. 76v. British Library, Londres. Disponível em: < [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_49622\\_fs001r#](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_49622_fs001r#) > Acesso em 22/08/2019.

Um Livro de Horas incompleto (Figura 21; Figura 22), datado entre 1310 e 1320, provavelmente de Ghent, é ricamente iluminado com figuras cômicas nas margens de cada fólio, e segundo o Walters Art Museum, eles teriam divertido o leitor com seus animais

brincalhões e figuras humanas híbridas.<sup>100</sup> Estas misturas de criaturas são corriqueiras na imagética demoníaca de Bosch, o que o aproxima destas mídias, visto que são de Flandres, e faziam parte da cultura visual da região.



Figura 21. Livro de Horas Incompleto, 1310 -1320. Ms. W.87 Fol. 3v. Walters Art Museum, Baltimore.

<sup>100</sup> < <http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W87/description.html> > (Acesso em 19/07/2019).



Figura 22. Livro de Horas Incompleto, 1310 -1320. Ms. W.87 Fol. 7r. Walters Art Museum, Baltimore.

Como observa Marías, Bosch, permanece em suas raízes nos contextos das xilogravuras, gravuras, esculturas em madeira e pedra, miniaturas e iluminuras de livros. Para o autor:

Seu arcaísmo, se inspira nas excentricidades da indumentária do estilo Gótico Internacional em torno do período de 1400, no humor fantástico das margens bufas dos manuscritos do século XIV, nas irreverências dos acentos de misericórdia do período, [...] e nas fisionomias exageradas [...] do chamado realismo pré-eyckiano do sudeste dos Países Baixos.<sup>101</sup>

<sup>101</sup> MARÍAS, Fernando; TORVISO, Isidro Bango. *Bosch: realidade, símbolo y fantasía*. H Fournier, S. A.:Vitoria. 1982, p. 74.





**Figura 23.** Livro de Horas (ca. 1318 – 1325), fol. 46v. Saint-Omer or Thérouanne, França. British Library, Londres. Disponível em:

<<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8601&CollID=27&NStart=36684>>

Quanto às gravuras, Flavia Galli Tatsch explica que as oficinas flamengas de produções eram bastante numerosas no tardo medievo, e um negócio rentável, pois tinham alta demanda do público, visto que eram acessíveis.<sup>102</sup> Um exemplo de gravura cujas figuras demoníacas são bestas híbridas é *A Tentação de Santo Antonio* (1470 – 1475) de Martin Schongauer<sup>103</sup> (1450 – 1491) (Figura 24). Nesta gravura Santo Antônio olha com serenidade

<sup>102</sup> TATSCH, Flavia Galli. *A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade*. Domínios da Imagem, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015. p. 08.

<sup>103</sup> Martin Schongauer (1450 – 1491) gravador e pintor de meados do século XV, nascido em Colmar (atualmente pertencente à França). Os primeiros passos do ofício foram com o pai, que trabalhava em ourivesaria. Foi aprendiz de Caspar Isenmann e em viagens aos Países Baixos teve contato com obras de artistas como Jan Van Eyck, Rogier Van der Weyden, Dieric Bouts. (<http://www.schongauer-martin.com/> Acesso em 20/07/2019).



para o espectador enquanto demônios frenéticos agarram seus membros, roupas e cabelos, e batem nele com pedaços de pau. Esses demônios combinam partes animais misturados, como penas, escamas, barbatanas, espinhos, garras, chifres, etc.

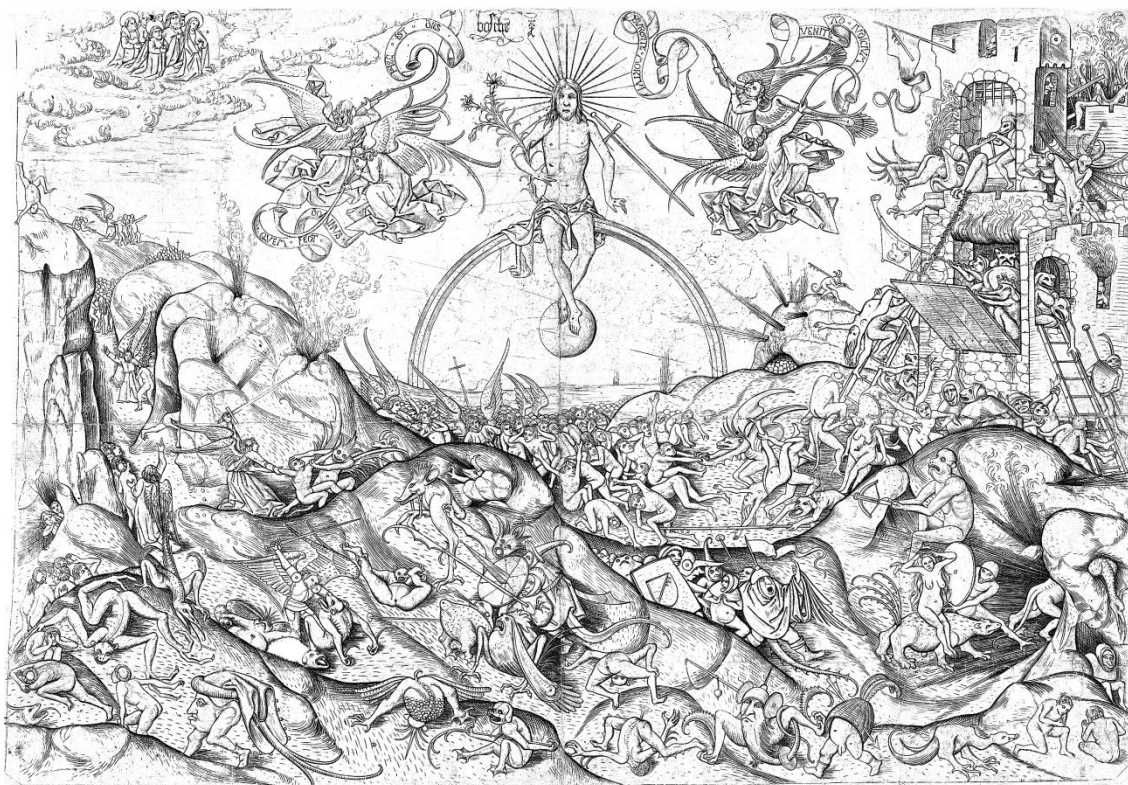


**Figura 24. Martin Schongauer. *A Tentação de Santo Antonio*, gravura sobre cobre (ca. 1470-1475), 31,2 X 23 cm, Petit Palais, Museu de Belas Artes, Paris.**

Outro artista que utilizou demônios similares para infestar seu ambiente do *Juízo Final* (c. 1478 – 1506) (Figura 25) foi Alaert du Hameel (ca. 1450 – 1506). Este artista era arquiteto, escultor e gravador de ‘s-Hertogenbosch, e segundo Matijs ILSINK artista possui várias gravuras que estão diretamente ligadas ao trabalho de Bosch, já que eram da mesma cidade. Du Hameel foi uma figura importante da região e esteve envolvido em projetos arquitetônicos e construções em Lovaina, Antuérpia e da própria Igreja de São João em ‘s-Hertogenbosch, que começou a ser construída no século XIV e era sede da Irmandade de Nossa Senhora, da qual ele próprio era membro desde 1478<sup>104</sup>, assim como Hieronymus Bosch pouco tempo

<sup>104</sup> ILSINK, Matthijs; KOLDEWEIJ, Jos. *Hieronymus Bosch: Visions of genius*. Het Noordbrabants Museum: ‘s-Hertogenbosch. 2016, p. 35; POKORNY, Erwin. *Alaert du Hameel and Hieronymus Bosch: Artistic relations and*

depois. A Igreja de São João, era composta por um bestiário de gárgulas por toda sua arquitetura e afrescos nas paredes, e talvez uma possível fonte de imagem para a pintura diabólica boschiana.



**Figura 25. Alart Du Hameel. *Juízo Final*, gravura (ca. 1490), 23,5 x 34,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdã.**

A presença dos aspectos como, hibridismo, partes animais com as mesmas características, como asas que lembram barbatanas e ao mesmo tempo morcegos, cabelos (ou algo similar no topo da cabeça) espetados, garras, bocas escancaradas, são elementos em abundância na gravura de du Hameel (Figura 26; Figura 27). Assim como na gravura citada anteriormente, de Schongauer (Figura 24), e ambas encontram semelhanças com os demônios de Van Eyck, em seu *Juízo Final* (Figura 28), o que nos aproxima de nossa temática apocalíptica que virá a seguir.

---

*chronologies*, p. 264 – 276. IV Internacional Bosch Conference. Jheronimus Bosch Art Center, ‘s-Hertogenbosch. 2016, p. 267. Disponível em:

<<https://www.academia.edu/people/search?utf8=%E2%9C%93&q=jheronymus+Bosch+alart+duhameel>> Acesso em 22/07/2019.





**Figura 26.** À esquerda: Alart Du Hameel, detalhe do *Juízo Final*, gravura (c. 1490). Rijksmuseum Amsterdã.

**Figura 27.** À direita: Alart Du Hameel, detalhe do *Juízo Final*, gravura (c. 1490). Rijksmuseum Amsterdã.



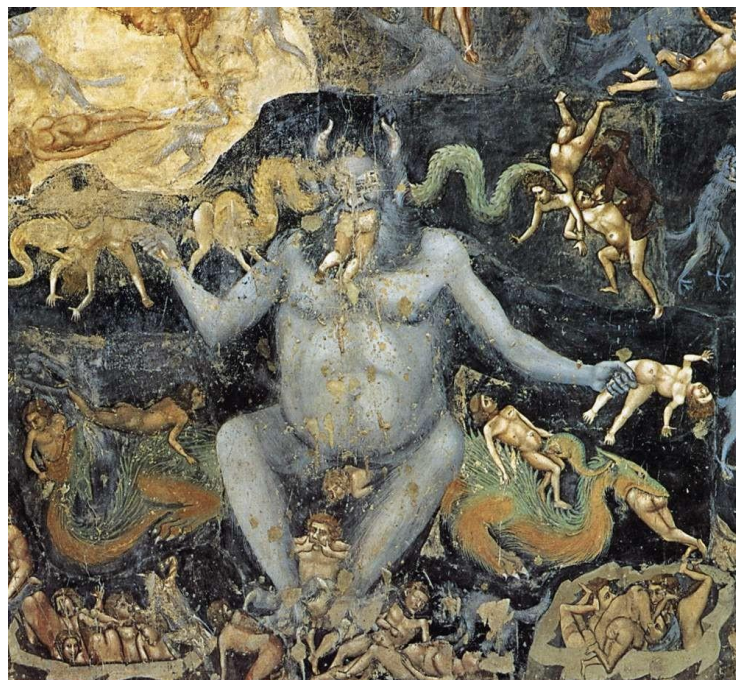
**Figura 28.** Jan Van Eyck. Detalhe do *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*, óleo sobre tela, transferido da madeira, 1426. Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Além da circulação das imagens acima descritas, há que se pensar também nas ilustrações da temática apocalíptica, encontradas em manuscritos, afrescos, painéis, tímpanos de catedrais, trabalhos em metal, vitrais. Alguns exemplos de tímpanos de Catedrais em que há semelhanças com as figuras que estamos lidando podem ser Saint Lazare d'Autun (Figura 29), Saint Foy de Conques, Amiens. Em matéria de afrescos, não se pode deixar fora o

exemplo da Capela Scrovegni afrescada por Giotto (Figura 30), em que vemos o Juízo Final e uma grande figura do Diabo devorando almas condenadas.



**Figura 29. Gislebertus, detalhe *Juízo Final* (1130), painel do pórtico de St. Lazare, Autun**



**Figura 30. Giotto di Bondone, Detalhe *Juízo Final* (1303 – 1306) Capela de Arena, Pádua.**

Os ciclos do Apocalipse são representados em manuscritos, como os Apocalipses espanhóis de Beatus (Figura 31), os anglo-franceses dos séculos XIII e XIV (Figura 32; Figura



33), além de livros e bíblias dos Países Baixos (Figura 34) e Alemanha, compõem ricos exemplos desta imagética neste suporte.<sup>105</sup>



**Figura 31. Beatus de Liébana: *Las Huelgas Apocalypse*. Espanha (1220). Comprado por Pierpont Morgan, 1910. MS M.429 (fol. 135) The Morgan Library and Museum, Nova York.**

---

<sup>105</sup> KLEIN, Peter; MCGINN, Bernard. *The Apocalypse in the Middle Ages*. Cornell University Press: New York, 1992, p. 175.





Figura 32. *The Trinity Apocalypse*. 1250 c. Cambridge: Trinity College. (fol. 32 + 3 ff). R 16.2, 023v.  
 Disponível em: <<https://trin-sites-pub.trin.cam.ac.uk/manuscripts/R.16.2.json>> Acesso em 27/07/2019



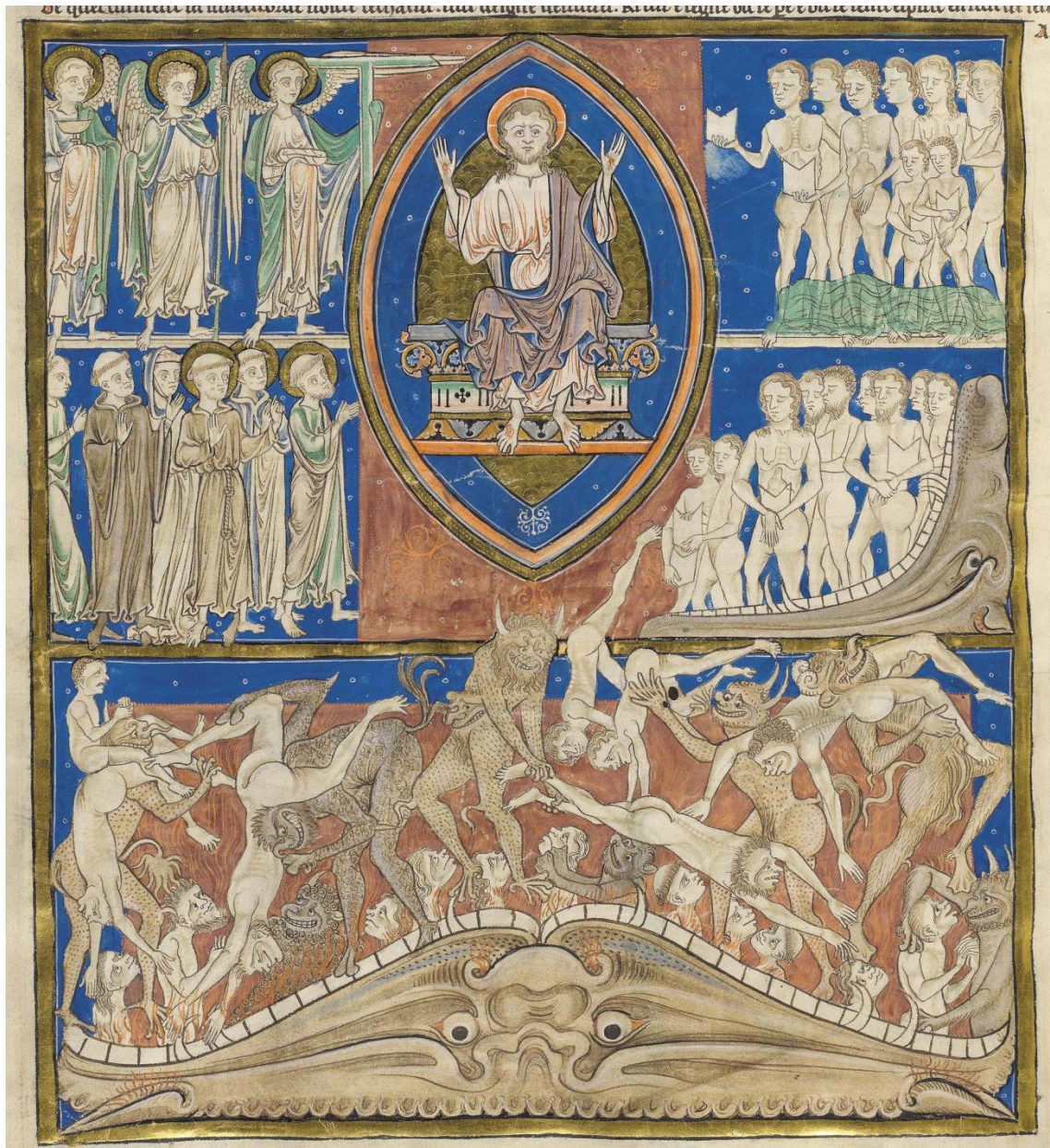


Figura 33. *The Trinity Apocalypse*, 1250 c. Cambrige: Trinity College. Fol. 32 + 3 ff. R 16.2, 024v.  
Disponível em: <<https://trin-sites-pub.trin.cam.ac.uk/manuscripts/R.16.2.json>> Acesso em 27/07/2019.





**Figura 34. The Flemish Apocalypse (1400 c.) *O Dragão e as duas Bestas* (Livro de Apocalipse, 13).  
Bibliothèque Nationale, Paris. Fol. 14r.**

Falamos em temática apocalíptica, porém tendo em vista o Juízo Final e as figurações diabólicas deste conteúdo. Segundo O’Grady, as descrições do dragão no livro do Apocalipse forneceram uma figura do ser maléfico como um monstro aterrorizante, o que propiciou uma poderosa e duradoura impressão na imaginação popular.<sup>106</sup> Tamara Quírico explica:

É importante, no início, ressaltar a diferença entre os temas do Juízo Final e Apocalipse. [...] O Apocalipse e suas representações visuais, com efeito, se referem a manifestações do Cristo como *Maiestas*

<sup>106</sup> O’GRADY, J. *The Prince of darkness*. Dorset: Element Books Limited. 1989, p. 41.



*Domini*, que poderiam ocorrer em qualquer tempo, e não somente no último dia.<sup>107</sup>

Então, no que se refere ao Juízo Final, é um dos acontecimentos do Apocalipse, que por sinal não ocorreu ainda. Quírico menciona que o Juízo Final “É uma visão que, ao contrário do que ocorre com as visões apocalípticas, está situada historicamente, tendo em vista que há um momento preciso para ocorrer: o último dia da história cristã.”<sup>108</sup> Sobre a representação da temática do Juízo Final, como explicam Natasha e Anthony O’Hear, o grande número de imagens desta matéria deriva principalmente do Evangelho Segundo Mateus (capítulos 3; 12; 13; 25.), e não do livro do Apocalipse em si, pois este dedica apenas três versos ao assunto do julgamento (capítulo 21 versos 11 ao 13). O Juízo Final também é abordado em João capítulo 5, Daniel capítulo 7, e em I Enoque.

Voltando aos manuscritos, a autora Kathryn M. Rudy esclarece que, alguns miniaturistas neerlandeses do século XV se dedicavam a desenvolver e inovar os elementos de compreensão e diálogo entre o público, sedento por salvação, e as imagens. Também buscavam imagens em outras mídias, como as existentes nos *block books*, e nos Juízos Finais que se expandiram ao sul da Holanda, desenvolvendo-as para iluminuras de manuscritos, ou criavam novas, visando a imagética da salvação no tema.<sup>109</sup> Craig Harbison menciona que no século XV em Flandres era vista uma arte religiosa em que a devoção individual era sua principal força motivadora.<sup>110</sup>

<sup>107</sup> QUÍRICO, Tamara. *A representação do Cristo juiz em pinturas toscanas do Trecento ao Cinquecento*. Revista Concinnitas (UERJ), número 23, volume 2, p. 23-51. 2013, p. 23.

<sup>108</sup> Idem.

<sup>109</sup> RUDY, Kathryn M. *Rubrics, images and indulgences in Late Medieval Netherlandish manuscripts*. Leiden: Brill. 2016, p. 184.

<sup>110</sup> HARBISON, Craig. *Visions and meditations in Early Flemish Painting*. Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 15, No. 2. (p. 87-118). 1985, p. 87. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0037-5411%281985%2915%3A2%3C87%3AVAMIEF%3E2.0.CO%3B2-X>> Acesso em: 02/01/2018.



**Figura 35.** À esquerda: pintura em miniatura do *Juízo Final* do Livro de Orações de Mary of Guelders. (1415) MS. Alemanha. Quarto 42, fol. 18v. Região nordeste da Holanda. Berlim, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz.

**Figura 36.** À direita: pintura em miniatura do *Juízo Final* no Livro de Horas de Jan Van Amerongen e Maria Van Vronensteyn, atribuído ao Mestre de Evert Zoudenbalch. (1460), Utrecht, Bruxelas. Koninklijke Bibliotheek Albert I, MS. II 7619, fol. 138v. Apud RUDY, Kathryn M. *Rubrics, images and indulgences in Late Medieval Netherlandish manuscripts*. Leiden: Brill. 2016. p. 186.

Observemos o visual de iluminuras do Juízo Final oriundo dos Países Baixos, de forma ampla, para que possamos observar padrões que possam ser comparados. A miniatura de Zoudenbalch (Figura 36) é mais elaborada e detalhada, mas faremos uma análise geral. Nos exemplos podemos observar o Cristo em Majestade, *Maiestas Domini*, um com vestes azuis (Figura 35), o outro com vestes vermelhas; ambos sentados num arco-íris; anjos trombeteiros nos flancos; a figura da Virgem à direita do Cristo, e João Batista à esquerda; orbe nos planos médios; os planos terrenos possuem as covas sendo deixadas pelos que se erguem para o julgamento; à direita do Cristo Juiz, a visão do Paraíso, e a subida dos escolhidos; à esquerda, a Boca do Inferno<sup>111</sup> aguarda e devora os condenados; demônios escuros arrastam os sentenciados. Esta é a impressão geral dos *Juízos Finais* nestes manuscritos.

<sup>111</sup> Boca do Inferno: A imagem da goela monstruosa está associada à oralidade devoradora do Diabo, bem como a representação do Inferno e sua relação com a cozinha, onde os alimentos são transformados pelo fogo, assim como os pecadores são punidos com chamas no seu interior. (ZIERER, *O Diabo e suas múltiplas imagens nas iluminuras do Monstro Devorador e do Anjo Caído (século XV): alguns exemplos*. Revista Antíteses, v. 9, n. 17, (p. 12-35), jan./jun. 2016, p. 18.)



**Figura 37.** À esquerda: Detalhe, pintura em miniatura do *Juízo Final* no Livro de Horas de Jan Van Amerongen e Maria Van Vronensteyn (1460), atribuído ao Mestre de Evert Zoudenbalch., Koninklijke Bibliotheek Albert I, Utrecht. Bruxelas, MS. II 7619, Fol. 138v.

**Figura 38.** Ao centro: Detalhe, pintura em miniatura do *Juízo Final* (século XV), atribuído ao Mestre d'Antoine Clabault. Amiens –BM - MS 0163, fol. 156.

**Figura 39.** À direita: Detalhe, pintura em miniatura do *Juízo Final* (ca. 1500), atribuído à Jean Castel fils. Bibliothèque Mazarine, Paris, MS 0955, fol. 029.

Se compararmos elementos do manuscrito de Zoudenbalch (Figura 36; Figura 37) e outros similares com nosso *Juízo Final* de Viena, veremos semelhanças: a começar pelo *Maiestas Domini*, cuja estrutura carrega aspectos de similaridade, como a cor dos mantos, em vermelho em vários deles, o assento em arco-íris, o orbe nos pés, mão direita com palma para frente e erguida para cima, mão esquerda direcionada para baixo, indicando o caminho inferior, as almas condenadas ao inferno.



**Figura 40. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505), Painel central: 164x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

As figuras diabólicas dos manuscritos neste contexto do Juízo Final são configuradas pela Boca do Inferno (Figura 35; Figura 36), e por vezes mostrando demônios humanóides e corpos desmesurados nos arredores arrastando os condenados, como se vê na miniatura do *Juízo Final* (século XV), atribuída ao Mestre d'Antoine Clabault de Amiens (Figura 41). Neste, o Diabo, corpo de várias cores (azul, verde, vermelho, preto) com membros finos, patas e garras de ave, topo da cabeça com “cabelos” espetados, olhos grandes, ele sorri e agarra e carrega condenados para o abismo. A respeito das várias cores do demônio, Bosch utiliza isto em seus próprios, como os demônios torturadores, em marrom e vermelho (Figura 43; Figura 434; Figura 45). Os demônios azulados, além da similaridade com as cores deste demônio do manuscrito do Juízo Final de Amiens (Figura 41), são semelhantes à esta criatura humanóide da margem do manuscrito do Walters Art Museum (Figura 45).





**Figura 41.** À esquerda: detalhe, pintura em miniatura do *Juízo Final* (século XV), atribuído ao Mestre d'Antoine Clabault. Amiens –BM - MS 0163, fol. 156.

**Figura 42.** À direita: detalhe do *Juízo Final*, Hieronymus Bosch, óleo sobre madeira, (1500 – 1505), 164x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.



**Figura 43: esquerda e Figura 44: centro:** dois demônios do *Juízo Final*, Hieronymus Bosch, óleo sobre madeira, (1500 – 1505), 164x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

**Figura 45.** (direita) pequena criatura no Livro de Horas Incompleto (1310 -1320). Ms. W.87, fol. 27r. Walters Art Museum.

O manuscrito do *Trinity Apocalypse* (Figura 46), (1250 c.) que se encontra no Trinity College em Cambridge, mostra demônios arrastando e torturando condenados com faces extremamente sorridentes. Estão todos entrando numa gigante Boca do Inferno que solta fogo. Esses demônios são também humanóides, mas com hibridismos, seus corpos são marrons ou pretos, têm pelos, chifres, bocas enormes, patas, cascos, barbatanas, garras.



**Figura 46.** *The Trinity Apocalypse*, 1250 c. Cambrige: Trinity College. Fol. 32 + 3 ff. R 16.2, 024v. Disponível em: <<https://trin-sites-pub.trin.cam.ac.uk/manuscripts/R.16.2.json>> Acesso em 27/07/2019.

Em outra cena, uma miniatura do Breviário de Toulouse (Figura 47) (1490 c.), da Morgan Library de Nova York, mostra o Arcanjo Miguel dominando Satanás, que se encontra já debaixo de seus pés. Seu corpo escuro é humanóide e com pelos, tem chifres e orelhas longas, face de animal. Está carrancado pela derrota. Este demônio é similar aos do *Trinity Apocalypse*.



**Figura 47.** Breviário de Toulouse (ca. 1490). M.463, fol. 536v. Morgan Library, Nova York.



**Figura 48. Demônio do *Juízo Final*, Hieronymus Bosch, óleo sobre madeira, (1500 – 1505), 164x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

Quanto a estes dois últimos exemplos, podemos comparar ao demônio verde peludo segurando uma grande faca no painel centra do *Juízo Final* de Viena (Figura 48), no aspecto humanóide, coberto de pelos, e face animal, similar ao macaco, mas não possui chifres. Os retábulos nestas regiões possuem uma configuração bastante similar a dos manuscritos, porém com mais detalhes, já que compreendem um espaço bem maior para representá-lo.

### **2.1.3. O Diabo em retábulos flamengos**

Craig Harbison explica que as análises tradicionais da iconografia interpretam os detalhes da obra, de forma a intensificar o significado religioso primário. Porém na arte primitiva flamenga, e o autor menciona em particular a obra de Jan van Eyck (1390 – 1441)



<sup>112</sup>, não se seguem a risca os pontos de vista do domínio e liderança da Igreja. Concomitantemente, suas obras e seus patronos também não podem ser considerados uma extensão da teologia escolástica e do simbolismo. Sendo assim, Harbison afirma que esta arte é complexa e diversa para se colocar em campos limitados, chamando a atenção para o fato de que ainda que os artistas e comitentes não fossem avessos às convenções religiosas a respeito de arte, sabiam manipular, ou reconfigurar, estes preceitos em interesses próprios.<sup>113</sup>

Ao analisar Jan Van Eyck Fernando Marías afirma que “sob a influência do panteísmo do tardo medievo, apresentou em seus quadros a obra da criação divina através da natureza [...], [e] para isso, o mítico inventor da pintura a óleo desenvolveu uma técnica e estilo próprios que fariam de suas obras ‘jóias cósmicas’”.<sup>114</sup> Marías aponta para o equilíbrio de Van Eyck, sua habilidade e técnica requintada, tanto para os detalhes quanto para composições mais amplas. Mantinha um tratamento igual para as representações de homens, fauna, flora e objetos. Um exemplo de seu domínio técnico é a obra *Casal Arnolfini* (1434), atualmente na National Gallery of London, que mostra detalhes de um interior, e o retábulo da *Adoração do cordeiro* de Ghent (1432), composto por uma ampla paisagem e grande número de elementos e indivíduos, celestiais e terrenos. Para Marías, “seu simbolismo, que faz com que tudo transcenda de sua própria realidade material, física, são recursos que Jan Van Eyck colocou a serviço de sua visão de mundo, objetiva e transcendente.” Bosch, diferentemente de Van Eyck, olhou para o mundo fora do circuito metafísico e de seu significado intrínseco, para poder representar o que via, propôs uma imagem nova e distinta.<sup>115</sup>

Para Charles De Tolnay a técnica e estilo de Bosch não advêm da evolução de uma tradição de escola, assumida e desenvolvida por ele, nem é resultado da apropriação de outra técnica existente. Seu estilo e sua técnica são a expressão direta e adequada à sua versão da

---

<sup>112</sup> Jan Van Eyck: Pintor neerlandês que aperfeiçoou a técnica de pintura a óleo. Acredita-se que tenha nascido em Maaseik, cidade ao norte de Maastricht. O primeiro registro conhecido de Jan Van Eyck é em Haia, como pintor e *varlet de chambre* do conde de Holanda, João da Baviera. Em 1425, após a morte deste patrono, mudou-se para Bruges na função de pintor e *varlet de chambre* de Felipe, o Bom, Duque de Borgonha. Este encarregou Van Eyck a missões diplomáticas, o que aponta a relação de confiança entre o pintor e o Duque. Após o casamento de Felipe com Isabela de Portugal em 1430, Van Eyck permaneceu como mestre artista da corte do Duque. Jan Van Eyck que chegou também a tomar serviços comissionados fora da corte de seu patrono, morreu em junho de 1441. (HAND, John Oliver; WOLFF, Martha. *Early netherlandish painting. National gallery of art systematic catalogue*. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 75.)

<sup>113</sup> HARBISON, Craig. *Jan van Eyck: the play of realism*. 2ª edição: Reaktion Books. Londres. 2012, p. 12.

<sup>114</sup> MARÍAS; TORVISO. *Bosch: realidad, símbolo y fantasía*. Editora Silex. Espanha, 1982, p. 78.

<sup>115</sup> Idem, p. 78.



realidade, de sua visão de mundo.<sup>116</sup> Koerner comenta o ponto de vista de Siguenza, a quem considera o melhor comentador de Bosch, que a maioria dos artistas pinta o homem com sua aparência externa, porém apenas ele (Bosch) tinha a ousadia de pintá-lo como é por dentro.<sup>117</sup>

Sobre o entorno artístico do pintor brabantino, Gauffreteau-Sevy lembra que no período em que Bosch começa a conquistar independência profissional, aproximadamente 1480, os mestres Rogier Van der Weyden (1400 – 1464) e Dieric Bouts (ca. 1410/20 – 1475) já haviam morrido; Hugo Van der Goes (1440 – 1482), que entrara para o monastério, morre pouco depois. Hans Memling (1430 – 1494), residente em Bruges na época, gozava de amplo reconhecimento por seu trabalho. Segundo Gauffreteau-Sevy as obras destes artistas permitem observar o abismo existente entre seus estilos e o de Bosch, destacando a originalidade do pintor. Mesmo assim, é de se supor que Bosch tenha tido contato, ou mesmo que tenha ouvido a respeito da obra de seus contemporâneos, visto que todos pintaram temas correntes ao período, como o *Juízo Final*. O *Juízo Final* (1426) de Jan Van Eyck, que compõe um diptico com a Crucificação no outro painel, exposto no Metropolitan Museum of Art de Nova York, o tríptico do *Juízo Final* (1471) de Hans Memling, atualmente no Museu Nacional de Gdansk na Polônia, e o retábulo do *Juízo Final* (1459) de Weyden, composto por nove painéis feito para o Hotel-Dieu, um hospital, em Beaune, onde se encontra ainda hoje, possuem demônios que arrastam violentamente os condenados para o Inferno, mas, para Gauffreteau-Sevy, não exercem “verdadeira influência” sobre o *Juízo Final* de Bosch.<sup>118</sup> Os painéis de Dieric Bouts também se assemelham aos anteriores, e ao próprio Bosch, em alguns aspectos. Mais adiante estas obras e artistas serão retomados no texto.

No entanto, observamos que há similaridades entre os demônios dos demais pintores flamengos e os de Bosch (Figura 49; Figura 50; Figura 51; Figura 52), principalmente nos painéis correspondentes ao Inferno, como se vê no painel direito do *Juízo Final* de Viena. Corpos escuros, bocas escancaradas, dentes afiados, membros longos e finos, estas são algumas similaridades. Contudo, há de se notar que os demônios boschianos, especialmente em nosso painel central, são constituídos de misturas, como já foi mencionado. Criaturas com partes bestiais, partes humanas e objetos inanimados, com funções bem delimitadas em espaços

<sup>116</sup> TOLNAY, Charles De. *Hieronymus Bosch*. 1965, p. 45. Apud MARIAS; TORVISO. *Bosch: realidade, símbolo y fantasia*. Editora Silex. Espanha, 1982, p. 76. (tradução nossa)

<sup>117</sup> KOERNER, J. L. *Bosch to Bruegel: from enemy painting to everyday life*. Princeton: Princeton University Press, 2016, p. 161.

<sup>118</sup> GAUFFRETEAU-SEVY, M. *Hieronymus Bosch: El Bosco*. Editorial Labor: Barcelona, 1973, p. 27 - 32.

seccionados, que castigam os condenados com seus próprios pecados, como será abordado em nosso próximo capítulo.



**Figura 49.** (esquerda) Jan Van Eyck, detalhe do *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*, óleo sobre tela, transferido da madeira (1426). Metropolitan Museum of Art, Nova York.

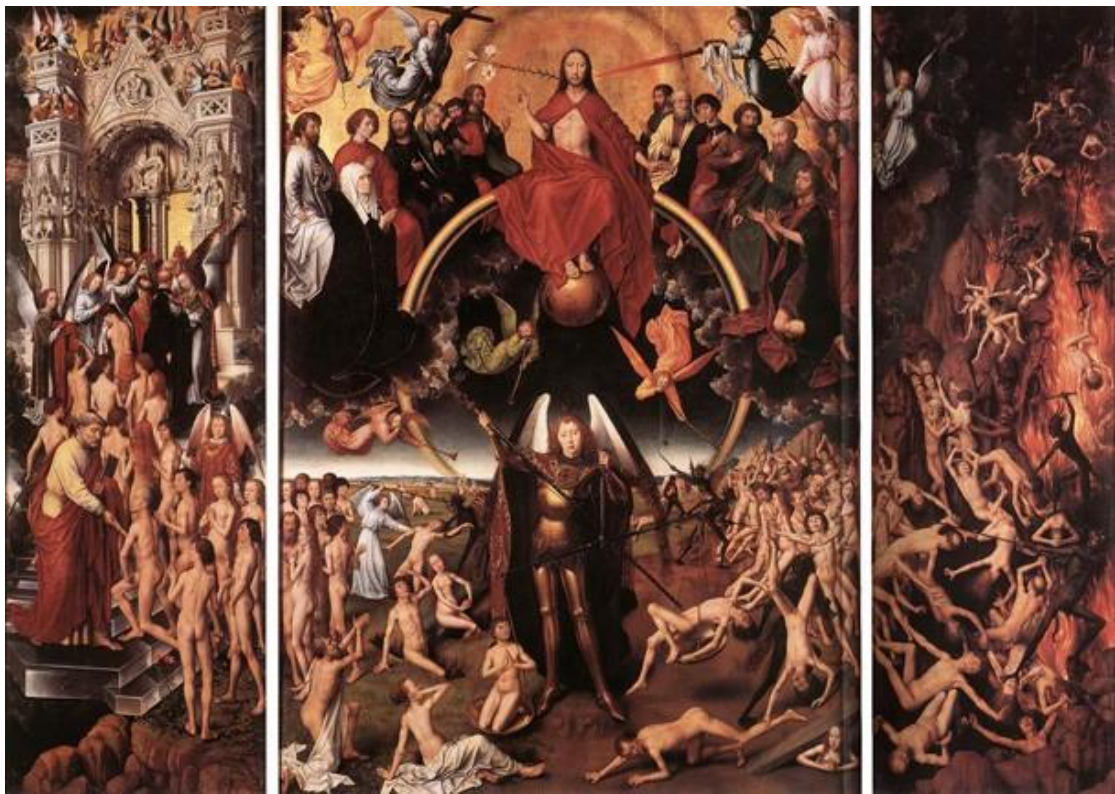
**Figura 50.** (direita) Hieronymus Bosch, detalhe, *Inferno* do tríptico *Juízo Final*, óleo sobre madeira (1500 – 1505). Painel lateral: 163x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.



**Figura 51.** Hans Memling . *Juízo Final*, Óleo sobre carvalho (1467 – ca. 1471). 306 cm x 222 cm. Museu Nacional de Gdansk, Polônia.

**Figura 52.** Dieric Bouts. *Juízo Final*, Óleo sobre madeira (1450). Musee des Beaux-Arts, Lille.

Gauffreteau-Sevy explica que estes detalhes que fervilham na pintura de Bosch, frutos de transferências de elementos entre diversos meios de pintura, afrescos e miniaturas, derivam da observação dos trabalhos artísticos de sua família, seu pai e avô, que provavelmente, como todos os seus contemporâneos, absorveram e aplicaram aos painéis e retábulos características dos códices e suas miniaturas tradicionais.<sup>119</sup>



**Figura 53. Hans Memling , *Juízo Final*, Óleo sobre carvalho, (1467 – ca. 1471). 306 cm x 222 cm. Museu Nacional de Gdansk, Polônia.**

O *Juízo Final* (1467 – 1471 c.) de Memling (Figura 53) apresenta o Cristo em Majestade rodeado pela Virgem e João Batista, além dos apóstolos e anjos trombeteiros. Os corpos nus dos renascidos eleitos e condenados inundam o tríptico, pois suas dimensões são menores, todavia as ideias de Paraíso e Inferno de ambos os artistas são bastante próximas. Memling pintou a figura do Arcanjo Miguel, no centro, fazendo a pesagem das almas, e circundado pelos ressuscitados saindo das covas. Segundo a obra *Vita* escrita pelo pintor

<sup>119</sup> GAUFFRETEAU-SEVY. Op. cit. p. 33.

italiano Giorgio Vasari, que narra a biografia de vários artistas, Hans Memling era uma espécie de aprendiz e colaborador de Rogier Van der Weyden, e trabalharam juntos até a morte do mestre.<sup>120</sup>

Como vemos nas representações, os demônios são situados recebendo os recém-chegados ao Inferno, castigando as almas que, por sinal, aparecem representadas de forma a aproximar o evento da realidade, com punições igualmente concretas e já conhecidas pelo espectador do período e com o visual dos condenados caindo para o caos do abismo. No local destinado à ascensão dos escolhidos observa-se paz e ordem, no trecho infernal as almas são precipitadas para o Inferno, lugar consumido pelo fogo. O Diabo de Memling (Figura 53) possui corpo humanoide, magro, de cor preta, cauda, chifres, alguns até com asas bem curtas, membros compridos e ferramentas que agarram os condenados, e são vistos já no fogaréu arrastando e abatendo os ímpios para o Inferno, e ao longe avistamos suas figuras e atividades para com os condenados.

Dieric Bouts, nascido em Haarlem, representou o *Juízo Final* em um tríptico, porém restam apenas as duas abas laterais da obra, o Paraíso e Inferno (1450). O painel do Inferno (Figura 54) é composto por abismos, labaredas de fogo, criaturas híbridas, porém convencionais, com formas animais, como répteis, pássaros, animais marinhos e morcego, com grandes orelhas, asas, chifres e presas. Os demônios voam pelo céu de um anoitecer iluminado pelas chamas e labaredas de fogo do abismo, ao mesmo tempo em que torturam os sentenciados, com suas próprias mãos, e também com ferramentas, como um pequeno tridente segurado por uma das bestas.

---

<sup>120</sup> Site da *Coleção de Arte Flamenga*. Disponível em:

< <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/research/webpublications/hans-memling-biography> >  
Acesso em: 28/07/2019.



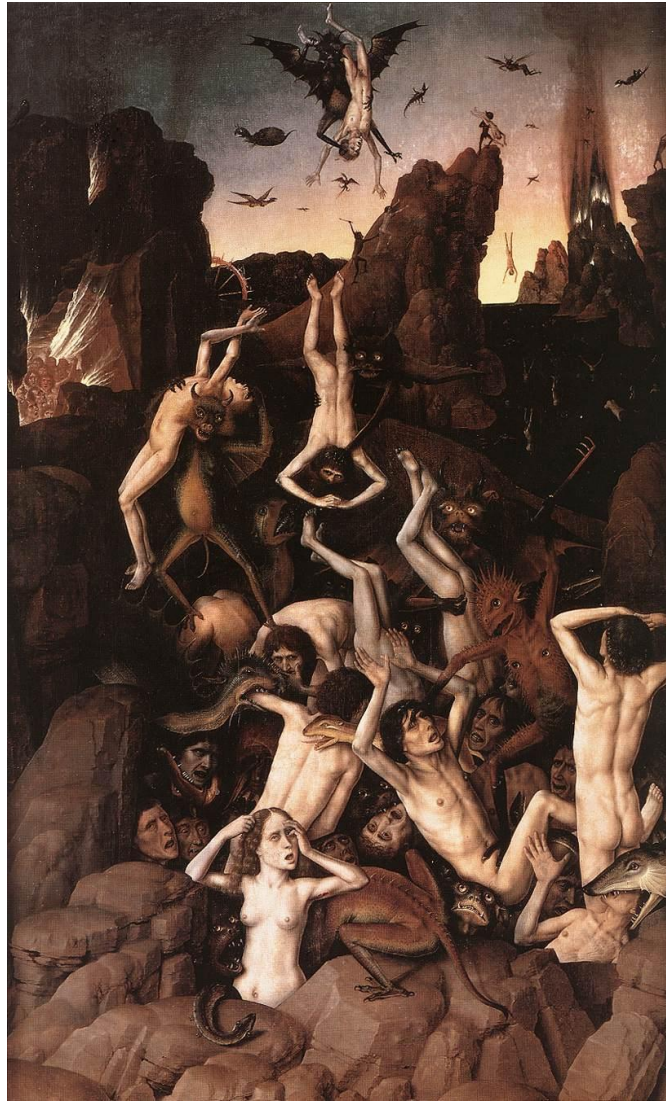


Figura 54. Dieric Bouts, *Inferno*, Óleo sobre madeira, 1450. Musée des Beaux-Arts, Lille.



**Figura 55. Jan Van Eyck . *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*, Óleo sobre tela, transferido da madeira (1426). Cada painel com 56.5 cm × 19.7 cm; Metropolitan Museum of Art. Nova York.**

Este retábulo de Van Eyck é um díptico que apresenta a *Crucificação e o Juízo Final* (Figura 55). Este último é representado num único painel. No plano superior vemos Cristo em Majestade com ambas as mãos com palmas para cima e para frente, tendo a seu lado a Virgem e João Batista. Nos cantos superiores, anjos com seus clarins anunciando o julgamento, enquanto outros seguram a cruz. Abaixo do Cristo há uma multidão de mulheres, clérigos, nobres, anjos que organizam o evento, apóstolos, os vinte e quatro anciãos. Abaixo desta linha estão os ressuscitados levantando para o Julgamento, e no centro na divisão entre Paraíso e

Inferno, o Arcanjo Miguel veste uma armadura com uma espada erguida. Sob seus pés encontra-se uma enorme figura de caveira alada com os membros abertos separa os condenados do restante. Há uma grande variedade de corpos mutilados neste plano. Os demônios possuem formas animais, e bocarras que rasgam mordem e rasgam violentamente os sentenciados.

A partir da caveira alada para o inferior, reina o caos no Inferno de Van Eyck. A multidão de corpos agonizantes sendo lacerados misturados aos seus torturadores ocupa todo este setor do painel. Há uma variedade de monstros com garras e presas em abundância. Na cena é visível o sangue jorrando das mutilações. Os demônios são diversos, e observando alguns deles, vemos formas de cobras com muitos dentes afiados rasgando os corpos; uma criatura que lembra um felino, também com dentes proeminentes; seres que lembram animais, meio répteis meio marinhos, com as caras cheias de espinhos, asas de morcego, extensões da pele que abrem leques nas cabeças. Todos eles aberrações, pois se compõem de misturas de criaturas, e possuem braços e mãos humanóides distorcidos, com polegares opositores, que podem agarrar os condenados.

## **2.2. *Juízo Final de Viena***

Segundo Joseph Leo Koerner, este tríptico serviu ao propósito estético de apreciação mais do que para fins estritamente religiosos, e provavelmente ornou uma nobre galeria mais do que uma capela ou igreja. Mas qualquer tenha sido o objetivo do comitente para com o tríptico, admiração das figuras num palácio ou observação preventiva de pecados numa igreja, as intenções de Bosch são fiéis ao divino. A forma de retábulo em tríptico utilizada por Bosch era algo quase normativo na pintura neerlandesa inicial, mas o pintor carrega diferentemente dos artistas citados anteriormente, uma insistência por centralidade e simetria que, segundo Koerner, torna algumas criações estranhamente arcaicas, como formas diagramadas e hieráticas da arte medieval, quando comparadas a obras mais naturalísticas de seus predecessores.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> KOERNER, J. L. *Bosch to Bruegel: from enemy painting to everyday life*. Princeton: Princeton University Press, 2016, p. 58 e 60.

Painel lateral esquerdo representa a Queda dos anjos, a criação de Eva, Pecado original e expulsão do Paraíso. O painel lateral direito se ocupa do Inferno, com Lúcifer em sua base. No centro, o painel representa o Juízo Final, entre outras coisas, pois já se vê tortura e demônios em boa parte dele.

O presente *Juízo Final* trata deste evento predito pela Bíblia, em que serão julgadas todas as almas, bem como ocorre nos demais Juízos Finais que descrevemos anteriormente. Mas diferentemente das representações já vistas, este de Viena mostra, segundo Dirk Bax, o evento já ocorrido. Então, estamos falando de um pós-juízo, por isso a quantidade assombrosa de condenados parece muito superior aos salvos, não há vislumbre das almas salvas, elas já subiram ao céu. O que se vê é o que restou na terra e, no painel direito, no Inferno.<sup>122</sup>

Dessa forma, nosso olhar captou como prioridade, dada a temática da pesquisa, uma das diferenças mais evidentes do *Juízo Final* de Viena para com o mesmo tema em outros pintores flamengos, a presença constante do Diabo. Em nenhum momento se pode fugir de sua aparência, mesmo no painel referente ao Paraíso, pois este não mostra o destino dos bem aventurados, mas o passado dos primeiros habitantes dos céus e do Éden. De forma metafísica, também consideramos a questão da desesperança em relação ao mistério, pois não se vê o céu, nem quem vai a ele, além, é claro, dos já residentes personagens bíblicos. Ainda que se diga que as almas salvas já ascenderam e se regozijam no reino eterno, não as vemos, nem subindo, nem se deleitando.

Em comparação aos seres bestiais, de forma geral os pintores flamengos se assemelham na composição entre si, como já foi dito: corpos escuros, humanóides, frequentemente com chifres, asas de morcego, bocarras, dentes afiados, pelos, espinhos, e uma voracidade tenaz, como se vê no *Juízo Final* de Van Eyck, que nos vence pelo medo vertiginoso. Bosch, porém, utiliza dos híbridos mais distintos entre suas partes, como se vê no Saltério de Gorleston. A análise e descrição mais aprofundadas serão abordadas no capítulo três.

---

<sup>122</sup> BAX, Dirk. *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach: Two Last Judgement triptychs*. 1983, p 75.



### CAPÍTULO 3. O DIABO

Este capítulo tratará do conteúdo do interior dos três painéis do tríptico *Juízo Final* de Viena. Como foi visto no capítulo anterior, a obra de Bosch carrega uma herança estilística do medievo, especialmente quando se trata da figura do Diabo, pois transfere esta tradição dos bestiários e iluminuras de manuscritos para o amplo suporte dos retábulos e painéis. Assim, este capítulo abordará tais criaturas demoníacas contidas no tríptico. Não há como quantificar o número de demônios existentes no todo do tríptico, mas podemos seccionar e pontuar as figuras mais evidentes, descrevendo inclusive suas atividades no meio em que estão.

A análise será por seções, iniciaremos com o Paraíso, depois Juízo Final e por último, Inferno. O Diabo se apresenta em diversas formas nos três painéis. No painel à esquerda do observador, Paraíso, as figuras mais evidentes em representação do Diabo são os anjos rebeldes, caindo do céu, e a serpente astuta na cena da tentação de Adão e Eva. No painel central, Juízo Final, os demônios possuem um visual variado, são os que mais se assemelham com as hibridizações bestiais observadas nas iluminuras de manuscritos, e cada qual, geralmente em grupo, exerce sua função punitiva aos condenados. O Inferno é pleno de escuridão, os seres diabólicos acompanham esta veia. Vários dos demônios deste painel são de cores escuras, e os que não são, possuem cores pálidas, opacas.

Sobre a aparência híbrida dos monstros como matéria comum no medievo, Kappler diz:

Se a “hibridação” entre homem e animal é extremamente frequente, a que ocorre entre animais de espécies e gêneros diferentes também conheceu um sucesso prodigioso. São esses dois métodos, levados aos limites mais extremos, som o acréscimo de objetos inanimados, que fazem dos monstros de J. Bosch criaturas tão originais e com infinitas possibilidades de renovação.<sup>123</sup>

As especificações de descrições dos demônios, suas origens imagéticas, foram estudadas numa análise feita por Dirk Bax (1906 – 1976), autor holandês especializado na

---

<sup>123</sup> KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Trad. Ivone Castilho, Martins Fontes: São Paulo. 1994, p. 203.

história da cultura neerlandesa. Bax estabelece relações entre textos e tradições neerlandesas do medievo, lingüística, e as figuras de Bosch. Este autor é a referência mais completa que encontramos para o estudo aprofundado do *Juízo Final* de Viena. O uso de textos antigos como os do autor Jan van Boendale<sup>124</sup> (ca. 1280 – ca. 1351), e obras moralistas tradicionais do mesmo período e região enriquecem o estudo de Bax, e por conseguinte, citá-los será relevante para esta análise. Além das referências literárias, as conexões visuais serão abordadas, como as menções aos bestiários e iluminuras de manuscritos feitas no Capítulo 2. Faremos alusão aos comentadores de Bosch de forma a tentar compreender o contexto a repercussão de seu trabalho no período.

Dirk Bax menciona um trabalho de restauro feito nas abas laterais, citado em 1954 por Ludwig Münz (1889 – 1957) em seu *Katalog und Führer der Gemäldegalerie I. Teil*. Este autor explica que, houve retoques para reparar fissuras no painel, e fala na possibilidade de terem sido causadas pelo calor de velas do altar. Porém nota-se pintura original em partes da obra. Sobre o painel esquerdo Münz ainda explica que houve muitos retoques nas restaurações anteriores ao século XIX, o que danificou sua preservação, como é o caso da seção inferior do painel. Partes da paisagem e de personagens mostram a pintura original, como a figura de Eva, que foi bem preservada, diferentemente da pintura da figura de Cristo, que é danificada por rachaduras. Segundo Bax, a maior probabilidade do motivo das avarias são os retoques, desacreditando que tivessem sido causados apenas por aquecimento do calor de velas, como Münz teria sugerido.<sup>125</sup>

### 3.1. A obra de Bosch segundo alguns comentadores

Os especialistas na obra de Bosch, Matthijs IJssink e Jos Koldeweij, explicam que diversas obras artísticas produzidas no decorrer do século XVI, particularmente em Antuérpia, eram carregadas do estilo de Hieronymus Bosch. Cópias de seu trabalho contribuíram também para a crescente popularidade e constante aumento de interesse nos elementos demoníacos e caricatos de sua obra. Estes aspectos peculiares, como lembram os autores citados, incitaram Lodovico Guicciardini (1521 – 1589), que publicou uma descrição dos Países Baixos em

<sup>124</sup> Jan van Boendale (ca. 1280 – ca. 1351): Era um secretário, escriturário, da cidade de Antuérpia. Suas obras eram de cunho narrativo e didático para fins moralistas.

<sup>125</sup> BAX, Dirk. *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach: Two Last Judgement triptychs*. North-Holland Publishing Company: Amsterdã. 1983, p. 21.

1567, a incluir Bosch no patamar dos *pintores excelentes*. Sua obra *Descrittione di Lodovico Guicciardini patritio fiorentino di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore* gozou de ampla circulação graças às gravuras feitas e distribuídas por Hieronymus Cock em Antuérpia. Ilsink ainda cita Guicciardini quando este se refere à Hieronymus Bosch de s'Hertogenbosch em seu livro como “um muito admirado e maravilhoso criador de figuras fantásticas e coisas bizarras”, e mais uma vez ao falar sobre Pieter Bruegel, referindo-se à este como um “grande seguidor da arte e imaginação de Hieronymus Bosch, razão pela qual ele é chamado de segundo Bosch”.<sup>126</sup> Marcus van Vaernewijck, um vereador de Ghent, descreveu Bosch aproximadamente na mesma época como um “criador de demônios, com quem ninguém se equipararia ao pintar tal tema”.<sup>127</sup>

Uma figura relevante que documentou suas impressões acerca dos trabalhos de Bosch foi Felipe de Guevara (? – 1563), filho de Diego de Guevara (1450 – 1520), embaixador espanhol e colecionador de arte, incluindo um vasto contingente de arte holandesa, que adquiriu obras de Bosch diretamente do pintor, e também através da Confraria de Nossa Senhora de s'Hertogenbosch. Felipe de Guevara tinha cerca de dezesseis anos de idade quando Bosch morreu. Segundo Joseph Leo Koerner, Felipe é, de longe, nossa fonte textual mais antiga e confiável: provavelmente obteve seu conhecimento sobre o pintor através de seu pai, o que se somou aos estudos em história e erudição clássica, resultando em documentos significativos para os estudos posteriores em Bosch.<sup>128</sup>

Guevara indica que o nome e o estilo particular de Bosch eram bem conhecidos pelo público durante a vida do artista. Afirma ainda que muitos eram os copistas de elementos boschianos, e mesmo, fraudadores de obras. Porém, explica categoricamente que havia uma infalível distinção entre o trabalho genuíno de Bosch de outros falsos. Segundo Guevara, diferente dos imitadores, Bosch nunca, em toda a carreira artística, pintou algo fora do normal, exceto quando queria ilustrar cenas do Inferno, pois era necessário retratar os demônios e imaginá-los em composições não usuais.<sup>129</sup>

### 3.2. O diabólico na obra

<sup>126</sup> GUICCIARDINI, Lodovico. *Descrittione di Lodovico Guicciardini patritio fiorentino di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore*. Apud ILSINK, Matthijs; KOLDEWEIJ, Jos. *Catalogue Raisonné: Hieronymus Bosch: painter and draughtsman*. Yale University Press. Yale, 2016, p. 28.

<sup>127</sup> ILSINK, Matthijs; KOLDEWEIJ, Jos. *Catalogue Raisonné: Hieronymus Bosch: painter and draughtsman*. Yale University Press. Yale, 2016, p. 28.

<sup>128</sup> KOERNER, J. L. Op. cit. p. 100.

<sup>129</sup> Idem.

Nas palavras de Koerner a fantasia floresce de forma abundante em todas as cenas de punição infernal de Bosch. Tendo transformado a si próprios em monstros durante suas vidas, os pecadores são forçados a alimentar-se de seus antigos vícios, por demônios, em situações caóticas. Koerner diz que o Julgamento Divino lega o mundo terreno ao Inferno e terceiriza sua administração ao Diabo. E explica ainda que, em lugar de situar o espectador na balança final, como outros artistas deste estilo fazem, Bosch – e Deus – nos deixam para trás para assistir e também entrar na fila dos condenados. Assim, a própria imaginação sádica do artista é a vingança global do Diabo, bem como é visto, em pelo menos quatro dos trípticos de Bosch, em que o Diabo infectou a natureza desde o princípio. O artista inicia esta incisiva temática diabólica em *O carro de feno*, o *Juízo Final* de Viena e Bruges, e no *Jardim das Delícias terrenas*.<sup>130</sup>

Claude Kappler explica a visão do monstro no universo do medievo dizendo que a estas criaturas subvertem a imagem de ordem e situação das coisas no mundo, e segue: ele é “simultaneamente mistério e mistificação. Ele desconserta e, quanto mais organizado e hierarquicamente justificado é o universo, tanto mais gritante é o problema por ele apresentado.” Ainda assim, o autor argumenta que a existência de tais criaturas na natureza não nega ou questiona o sistema de ordem instaurado por ela, e sim, reforça o domínio e poder da ordem natural.<sup>131</sup>

Ao observarmos o tríptico completo, notamos a figura do Diabo presente nos três painéis. Faremos a análise das representações demoníacas existentes na obra e de forma a explicar sua funcionalidade na cena, e ocasionalmente abordaremos aspectos de sua origem no contexto iconográfico.

Em relação à representação deste evento cósmico, os artistas visualizavam, tradicionalmente, num retábulo do Juízo Final, Inferno e Paraíso simetricamente separados e as almas humanas unidas aos seus corpos carnis rressuscitados, subindo ao céu, ou caindo para o abismo. E como Koerner diz, Bosch faz algo bem diferente neste tríptico. Ele coloca o Inferno onde geralmente se vê nessas estruturas, ou seja, à direita do ponto de vista do observador. Porém, no tocante ao Paraíso, à esquerda deste retábulo, não há manifestação de regozijo e bem-aventurança, como veremos na seguinte análise do referido painel.

---

<sup>130</sup> Ibidem, p. 103.

<sup>131</sup> KAPPLER, Claude. Op. Cit., p. 15.

### 3.2.1. Demônios

Colocaremos aqui um atalho para os significados de alguns aspectos demoníacos (bestiais e/ou objetos inanimados) mais gerais que veremos nos próximos tópicos, combinando literatura e conotações do período, que resultaram nos monstros híbridos boschianos.<sup>132</sup> Algumas referências aos animais no tríptico utilizam alguns de seus elementos, como asas de ave, rabo de peixe, para composição de um novo híbrido (Figura 105). As seguintes tabelas são de autoria nossa.

**Tabela 1. Animais<sup>133</sup>**

|         |  |
|---------|--|
| Inseto  | Mosca: conotação desfavorável; Inveja; ruína; Diabo.             |
|         | Borboleta: prostituta; loucura; conotação sexual. <sup>134</sup> |
| Morcego | Inveja; malfeitor; Diabo.  |
| Sapo    | Impureza; imundice; devassidão; licenciosidade; Diabo.           |
| Lagarto | Impureza; imundice; devassidão; Diabo.                           |
| Macaco  | Falsidade; enganação; lascívia; licenciosidade; Diabo.           |
| Raposa  | Diabo; enganadora.   |

<sup>132</sup> Referências para checagem: BAX, Dirk. *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach: Two Last Judgement triptychs. Des Coninx Summe*, p. 246; *Die Evangelien vanden Spinroche*, p. Diiij. Apud BAX, D. Op. Cit., p. 31; *Wonderboek der Nederlandsche Taal*. (Apud, BAX, D. Op. Cit., p. 29); *Des Coninx Summe*, p. 246; Manuscrito *Hulthem*. Beldisch Museum, p. 422. (Apud BAX, D. Op. Cit., p. 31); Van den Bergh, *Proeve van een kritisch woordenboek der Nederladsche mytologie*. p. 12; Medieval Bestiary: BADKE, David. *Medievam Bestiary*. Disponível em: <<http://bestiary.ca/intro.htm>> Acesso em 22/07/2019. GARCIA, Muriel. *As imagens em bestiários ingleses dos séculos XII e XIII*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de História da FFLCH – USP. 2015. *Dat Bouck der Bloemen*, p. 63; *Die Spiegel der Sonden II*; *Die Dietsche Lucidarius*; *Sidrac*; *Dat boeck Vander Voirsienicheit Godes*. Estas referências são retomadas ao longo do texto, com os dados mais completos.

<sup>133</sup> A tabela número 1 (Animais) é de nossa autoria.

<sup>134</sup> Em outros contextos a borboleta pode ter conotações diferentes: ressurreição; espírito; alma. BAX, D. Op. Cit., p. 29.

|                       |   |
|-----------------------|---|
| Aves<br>(indefinidas) | Impureza; símbolo fálico; devassidão; luxúria.  |
| Peixe                 | Loucura; licenciosidade; símbolo fálico.        |
|                       |   |
| Coruja                | Lascívia; loucura; enganação; escuridão; Diabo. |
| Leão                  | Ira; vigilância.                                |
| Cão                   | Preguiça; lealdade; licenciosidade; lascívia.   |
| Serpente              | Tentação; Diabo; pecado; símbolo fálico.        |
| Dragão                | Serpente; Diabo; símbolo fálico.                |
| Rosto escuro          | Indivíduo irritadiço; Licenciosidade.           |

**Tabela 2. Partes inanimadas<sup>135</sup>**

|  |  |
|--|--|
| Nódulos amarelos e brancos                 | Varíola espanhola  |
| Botas                                      | Vício do alcoolismo  |
| Jarros/ potes                              | Alcoolismo; símbolo do órgão sexual feminino.                              |
| Cesto                                      | (“Encher o cesto”) gula  |
| Espada/ Faca/ Flecha e objetos pontiagudos | Belicosidade; confronto; agressividade; símbolo do órgão sexual masculino. |
| Osso                                       | Frivolidade; superficialidade de caráter.                                  |
| Arranjo de cabelo feminino                 | Vaidade; soberba.  |
| Panelas/ utensílios de cozinha             | Gula; licenciosidade.  |
| Tecidos/ Roupas rasgadas                   | Andarilho imprudente; desperdício; pobreza.                                |
| Armadura/ elmo                             | Soldado; Belicosidade; Guerra; agressividade; pilhagem.                    |

<sup>135</sup> A tabela número 2 (Partes inanimadas) é de nossa autoria.

|           |  |
|-----------|--|
| Fogo      | Destruição; (Tocha) Iluminação de tabernas |
| Alaúde    | Símbolo sexual feminino.                   |
| Charamela | Símbolo sexual masculino.                  |
| Ovo       | Bobo; estúpido.                            |

### 3.2.2. Paraíso

Iniciamos nosso olhar com o painel esquerdo, onde vemos a Queda dos Anjos rebeldes, a chegada dos demônios na terra, a criação de Eva, a tentação de Adão e Eva, e a expulsão do Paraíso. Ainda que se trate do Paraíso, o painel está repleto de manifestações diabólicas, visto que não possui as características usuais do Paraíso no contexto da arte flamenga do período, como a subida dos escolhidos aos céus. De acordo com Koerner, esta visão permite que a obra vislumbre não apenas uma nova estrutura de mundo após o Julgamento Final, mas também a estrutura total do mundo, que foi, a princípio, esquecida, e que voltará a ser revelada ao final.<sup>136</sup>

Bosch, então, retrocede a visão do Paraíso, com cenas descrevendo fatos já conhecidos do público. Seguindo uma cronologia dos fatos descritos no Paraíso, nossa atenção se volta para a Queda dos Anjos rebeldes. Segundo Dirk Bax, muitos autores do medievo holandês escreveram a respeito da Queda dos Anjos, dentre os quais estão Jacob van Maerlant<sup>137</sup> (ca. 1225 – ca. 1291), Jan van Boendale (ca. 1280 – ca. 1352), o autor anônimo de *Die Dietsche Lucidarius*<sup>138</sup> (século XIV), e Dirc van Delf<sup>139</sup> (início do século XV). Dirc van Delf conta que Deus criou os anjos tendo Lúcifer como seu líder. Lúcifer tornou-se orgulhoso e quis se igualar a Deus em poder. Junto àqueles que permaneceram leais a ele, rebelou-se contra Deus e foram todos depostos do céu por Miguel e os anjos fiéis. Moralistas dos Países Baixos, como Boendale, Willem van Hildegarsberch<sup>140</sup> (ca. 1350 – ca. 1408) e Ruusbroec III (1293 –

<sup>136</sup> KOERNER, L. Op. Cit. p. 62.

<sup>137</sup> Jacob van Maerlant (ca. 1230 – ca. 1300): Poeta e escritor e tradutor flamengo, cujos trabalhos eram de cunho educativo e intelectual.

<sup>138</sup> *Die Dietsche Lucidarius*: Foi uma introdução para leigos nas crenças religiosas do período e conhecimentos gerais, criado em torno do ano 1190, dividido em três livros: no primeiro livro uma descrição da Criação e do mundo em três partes, Ásia, África e Europa. O segundo livro teve foco no cristianismo e na liturgia. O terceiro e último livro centrado na vida após a morte e no Juízo Final.

<sup>139</sup> Dirc van Delf (ca. 1365 – 1404): teólogo e escritor holandês.

<sup>140</sup> Willem van Hildegarsberch (ca. 1350 –ca. 1408): Oriundo da Holanda. Poeta e orador de contos de fadas.

1381)<sup>141</sup>, pontuam que o orgulho de Lúcifer era acompanhado da ganância, pois queria o mesmo poder que Deus. O *Lucidarius* também descreve o Diabo como invejoso do homem, após sua queda<sup>142</sup>. Tal inveja leva-o a desgraçar o primeiro casal humano.<sup>143</sup>

De acordo com o *Die Dietsche Lucidarius* e o *Sidrac*, Lúcifer permaneceu no Céu por apenas uma hora<sup>144</sup>. Boendale diz que foi tão rápido quanto um piscar de olhos<sup>145</sup>. Dionísio, o Cartusiano<sup>146</sup> (1402 – 1471) também escreve que Lúcifer, antes de sua queda, viu a Deus apenas por um segundo<sup>147</sup>. O citado acima *Sidrac* é uma tradução, do primeiro quarto do século XIV, do livro francês em prosa *Le Livre de Sidrac*<sup>148</sup>. O trabalho tinha ampla circulação nos Países Baixos durante o século XV. Dirk Bax cita que Bosch tem sido associado a Dionísio, o Cartusiano, porém sem evidência concreta de que tenha de fato utilizado obras do autor como referência em sua pintura. Bax ainda diz que Dionísio não apresentou nenhum aspecto de grande originalidade com relação às punições infernais, como em *Quatuor Novissima* e em *De Particulari Judicio Dei*, que foram baseados na *Visão de Tundalo*.<sup>149</sup> Apesar do ceticismo de Bax para com a possível transferência da temática do texto para a pintura de Bosch, não é incabível que, tendo vivido entre 1466 a 1469 como prior de um monastério Cartusiano e se instalado em 's-Hertogenbosch neste período, Dionísio tenha contribuído para o contexto utilizado por Bosch para compor a imagética.

Bosch pintou a Queda dos Anjos em três formas de composição: no tríptico *Juízo Final* sob duas variantes conhecidas, atualmente em Viena e Berlim; no tríptico do *Carro de*

<sup>141</sup> Boendale: *Der Leken Spiegel I*, p. 108; *Die Dietsche Doctrinale*, p. 242; *Des coninx Summe*, p. 233; *Die Spiegel der Sonden II*, col. 184 e 185. Hildegarsberch, p. 188; *Dat bout der Bloemen*, p. 63. Ruusbroec III, p. 236; *Van VII Trappen in den Graed der Gheesteleker Minnen*. Apud BAX, D. Op. Cit., p. 23.

<sup>142</sup> *Die Dietsche Lucidarius*, p. 14 Apud BAX, D. Op. Cit., p. 24.

<sup>143</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 24.

<sup>144</sup> *Die Dietsche Lucidarius*, p. 07. Apud BAX, p. 22.

<sup>145</sup> BOENDALE, Jan van. *Der Leken spiegel I*. Século XIV, p. 27 e 56. Apud BAX, Last Judgement, p. 22.

<sup>146</sup> Dionísio, o Cartusiano (1402 – 1471): Clérigo, teólogo e místico flamengo, foi Prior da ordem Cartusiana estabelecida em 's-Hertogenbosch. Era considerado um dos intelectuais de sua época. Foi conselheiro de figuras da alta nobreza, como Felipe, O Bom, mas teve envolvimento com várias classes sociais. Seus escritos eram dedicados a contribuir para o desenvolvimento e bem estar da Igreja. Em resposta ao avanço do islamismo, foi contratado por um cardeal para escrever um tratado contra Maomé. Trabalhou para o incentivo às cruzadas contra o avanço turco, e arrecadou, com sua influência, investimento para reformas de monastérios e eliminação de práticas de feitiçaria e bruxaria que pairavam nas superstições populares. Algumas de suas obras (*Quatuor Novissima*; *De Particulari Judicio Dei*; *Verdeyen em Endepols I*; *Eenen spiegel der liefhebbers*.) eram baseadas nas ideias da Visão de Tundalo, falando sobre o sofrimento que há no Inferno para os condenados.

<sup>147</sup> DIONÍSIO, O Cartusiano. *Spiegel der liefhebbers*, B 14. Apud BAX, Op. Cit., p. 22.

<sup>148</sup> O livro de Sidrac apresenta um diálogo entre um antigo rei babilônico chamado Boctus e um filósofo chamado Sidrac; o primeiro faz uma série de 1227 perguntas, enquanto o segundo responde. O resultado é um texto de um aglomerado da cultura popular do final da Idade Média, cobrindo temas como filosofia, religião, moralidade, medicina, astrologia, as virtudes das plantas e minerais. (referências - fonte)

<sup>149</sup> BAX, D. Op. Cit. p. 22.



*Feno*, do qual existem duas versões praticamente idênticas: a do Prado e em Escorial, ambos em Madrid; e também num tríptico do qual só restaram os painéis laterais, encontrados agora no Museu Boijmans Van Beuningen, em Rotterdam. Em todos eles Bosch pintou a *Queda* na aba esquerda frontal. Na representação do tema do tríptico *Juízo Final* de Viena é perceptível a semelhança para com a queda dos anjos no tríptico *Carro de feno*. No painel de Rotterdam, a questão é abordada de outra forma, sem Deus e sem a luta entre os anjos. Os derrotados foram transformados em demônios, caíram do céu e tomaram posse da terra.<sup>150</sup>

### 3.2.2.1. Descrição e análise

Iniciando a descrição do que vemos no painel esquerdo aberto: acima de anjos, demônios ou criaturas terrenas, paira Deus todo poderoso entronado numa espécie de *mandorla* de luz cuja borda é composta por anjos em adoração. Bax propõe que talvez estejam todos louvando e rendendo graças pela vitória sobre os anjos rebeldes. Ruusbroec em seu *Van VII Trappen in den Graad der Gheesteleker Minnen*<sup>151</sup>,

[...] quando o anjo São Miguel, com seus anjos, investiu contra Lúcifer e seus anjos aliados, sobre quem devia possuir os céus, Lúcifer foi vencido bem como toda sua legião, e caiu do topo do céu como uma chama iluminada; pois para quem exalta a si mesmo, será rebaixado. Então nos encheremos de júbilo todos os coros e todas as ordens e todos os domínios do céu. E o anjo superior ao Serafim deu a Deus louvor eterno, e toda a hóstia celestial o seguiu. Eles todos foram gratos pela vitória.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Idem, p. 24.

<sup>151</sup> Dos sete passos nos degraus do amor espiritual.

<sup>152</sup> Ruusbroec III, p. 243: *Van VII Trappen in den Graad der Gheesteleker Minnen*. Apud BAX, p. 26. Tradução nossa.



**Figura 56. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel esquerdo: 164x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**



No topo, Deus, com a mão direita aponta/ indica o orbe terrestre que está em sua mão esquerda. A coroa, semblante, manto e mão indicativa, são constituídos por cor rosada. O orbe é azul claro. Abaixo de Deus, os anjos descem, os que estão na frente combatendo os apóstatas, agora transformados em demônios, afastam-nos do céu. Destaca-se a figura do Arcanjo Miguel, armado com uma espada, em forma de cruz na extremidade inferior, e um escudo. Ele usa uma armadura dourada, e na testa encontra-se um diadema em cruz. Os outros anjos fiéis possuem vestes brancas e em tons de rosa ou azul claro, e usam também espadas em forma de cruz para o combate. Ora, eis que o Arcanjo Miguel aparece então neste tríptico intitulado *Juízo Final*, porém, não na função usual segurando a balança para pesagem das almas, e sim num evento anterior, a batalha no Céu.

Os anjos rebeldes são representados em sua maior parte como transformados em demônios com características de insetos. Jürgen Baltrusaitis chama estes anjos metamorfos de libélulas<sup>153</sup>. Mas há também alguns anjos caídos semelhantes a macacos, sapos, aves, além de lagarto e morcego. Um dos demônios primatas possui garras compridas e encurvadas.



**Figura 57. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel esquerdo: 164x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

<sup>153</sup> BALTRUSAITIS. *Réveils et prodiges*. Paris, 1960. p. 301.

Há um contraste de cores entre os anjos, mais claros, e os demônios, escurecidos. Para Bax, é possível que Bosch estivesse pensando aqui na divisão entre luz e trevas característica do primeiro dia da Criação.<sup>154</sup>

O uso de Bosch para demônios em formas como inseto, macaco, sapo, lagarto, pássaro e morcego possui, sem dúvida, algum significado. E além das referências dos bestiários, ficaremos por conta dos textos medievais, muitas vezes de caráter teológico, que utiliza animais para analogias ao espírito humano e seus pecados, e de tradições orais que Dirk Bax, holandês e historiador da cultura do país também utilizou para as análises, como será visto a seguir.

No século XVI dos Países Baixos, os insetos carregavam um significado desfavorável. Uma borboleta podia ser o símbolo da folia/loucura. *Capelle* (borboleta) neste momento significava prostituta, e *Motteken* (pequena traça), querida.<sup>155</sup> Em *Des Coninx Summe*<sup>156</sup>, os caluniadores são comparados a besouros de esterco e a mosquitos. Nesta mesma obra, a mosca é símbolo de inveja. Um tipo de vespa assenta no joelho de um executor na *Flagelação de Cristo*, uma obra de arte de um seguidor de Bosch, encontrada no Museu de Valência.<sup>157</sup>

Uma libélula e uma mosca na obra o *Chamado de Santo Antônio* (Figura 58), de Aertgen Claesz van Leyden (1498 – 1564), e também, a borboleta na *Tentação de Santo Antônio* (Figura 59), de Lucas van Leyden (1494 - 1533), possuem conotações negativas.<sup>158</sup> Cornelis van Haarlem em 1592 pintou duas borboletas na *Queda de Adão e Eva*, no Rijksmuseum. Em diversas pinturas, bem como a citada anteriormente, há vários animais cuja representatividade está conectada a pecados capitais, como fala Dirc van Delf, citando o ouriço como símbolo de avareza, o lobo símbolo de ira.<sup>159</sup> A lesma aparece ocasionalmente como símbolo da preguiça em *Der Naturen Bloeme* de Maerlant.<sup>160</sup>

<sup>154</sup> BAX, D. Op. cit. p. 26.

<sup>155</sup> Idem, p. 27.

<sup>156</sup> *Des Coninx Summe*: (“O acerto do Rei”) Manuscrito escrito em 1487 pelo monge Cartusiano Jan Symoensz.

<sup>157</sup> BAX, D. Op. cit. p. 27.

<sup>158</sup> BRUYN, J. *Twee St Antonius-panelen en andere werken van Aertgen van Leyden*. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 11 (*Dois painéis de St Antonius e outros trabalhos de Aertgen van Leyden*. Anuário holandês 11 da história da arte). 1960, p 61 e 68. Apud BAX, D. Op. Cit., p. 31.

<sup>159</sup> *Des Coninx Summe*, p. 148.

<sup>160</sup> MAERLANT. *Der Naturen Bloeme*. VI, linha 284.



**Figura 58.** Aertgen Claesz van Leyden. *O chamado de Santo Antonio* (ca. 1530). 132,5x 96,3 cm. Rijksmuseum, Amsterdã.





**Figura 59. Lucas van Leyden. *Tentação de Santo Antonio* (ca. 1530). 66 x 71 cm. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelas.**

Em holandês, o nome *duivel*<sup>161</sup> foi dado a vários tipos de insetos pretos, e Bosch pintou demônios com aparência de insetos escuros, a exemplo do tríptico do *Juízo Final*, e o *Carro de feno* (Figura 60). Nos Países Baixos o macaco poderia simbolizar a folia/loucura, falta de castidade, contenda e falsidade.<sup>162</sup> Ele servia como representação de pessoas blasfemas. Por vezes era também uma imagem demoníaca. Desta forma, Bosch e seus seguidores repetidamente deram ao animal um sentido negativo.<sup>163</sup>



**Figura 60. Hieronymus Bosch, detalhe *Carro de Feno*, Tríptico aberto. Óleo sobre madeira. Painel central 135 x 100 cm. Volantes laterais 135 x 45 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.**

<sup>161</sup> *Duivel*: Devil; Diabo.

<sup>162</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 29.; *Dat Bouck der Bloemen*, século XV, p. 71/79.

<sup>163</sup> Idem.



Os bestiários medievais nos dão pistas para os possíveis significados destes anjos transfigurados em animais, demônios. O Macaco, como foi explicado no capítulo dois, é uma alegoria cuja representatividade e relação com o Diabo se faz por comparações com suas características, que dizem que este animal cria dois filhotes, superprotege um deles e depois o deixa para traz para escapar dos caçadores com a outra cria, por isso transmite a alegoria moral de enganador, zombador, que age com falsidade<sup>164</sup>.

O sapo, na Holanda e em Flandres, era relacionado à falta de castidade, ganância, miséria, imundice e orgulho. Ele era o símbolo do Diabo, e mais tarde, ocasionalmente, transformava-se nele.<sup>165</sup> No purgatório e no Inferno, sapos não apenas atormentam os pecadores, como é dito nas lendas holandesas medievais, como eles também são dados para que os condenados os comam.<sup>166</sup>

Monstros similares a sapos também são vistos entre os anjos caídos do painel esquerdo do *Carro de Feno*, e no painel de Rotterdam. Na obra *Cidade de Deus* de Santo Agostinho (livro XVI, capítulo VII) é dito que os sapos são produzidos da terra, assim, uma interpretação possível é que os anjos caindo para a terra se tornam demônios sapos, feitos dela. Sapos resistem ao calor do clima, mas quando superaquecidos pelo calor e luz solar, mergulham na água para esfriar. Esta analogia de estar próximo ao sol (Deus), de se expor ao excesso a esta luz e depois ter de descer para se resfriar na água, pode ser comparável à Lúcifer e seu desejo de igualar-se a Deus, resultando na queda do anjo. O texto *Die Dietsche Lucidarius* afirma que os seres celestiais “caíram como sapos”, quando se transformaram em demônios.<sup>167</sup> Segundo Bax, Bosch e seus seguidores frequentemente utilizaram a figura do sapo de forma depreciativa.<sup>168</sup>

O morcego está na categoria de aves dos bestiários, e não como uma ave nobre. Este animal pendura-se de cabeça para baixo em lugares altos, em bandos, e quando um deles cai, todos o seguem, se precipitando também. Esta é outra possível analogia bestial para a queda dos anjos.

O lagarto, segundo o conhecimento do período e bestiários, conforme vai envelhecendo, vai perdendo a visão. Ele se perde da luz, quando colocamos no contexto dos

<sup>164</sup> WRIGHT, Thomas. *Bestiário de Philippe de Thaon* (século XII). Editado por Thomas Wright, do Trinity College, Cambridge. Londres: Historical Society of Science. 1841. Versão digitalizada em 2003 por David Badke, p. 36. Disponível em: < <http://bestiary.ca/etexts/wright1841/wright1841.htm> > Acesso em: 28/07/2019.

<sup>165</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 30.

<sup>166</sup> *Middelnerlandse Marialegenden* II, p. 22, ex. CCXII.

<sup>167</sup> *Die Dietsche Lucidarius*, p. 09.

<sup>168</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 30.

anjos caídos. Este réptil possuía uma imagem depreciada, e em descrições do Inferno em textos, e mesmo em iconografias, com frequência aparece como o Diabo, e como o alimento infernal aos sentenciados, obrigados a comer, bem como os sapos. Nas artes visuais do medievo, por vezes são vistos em caráter obscuro.<sup>169</sup>

A aparência de ave carrega conotação depreciativa, seus longos bicos e caudas são alusões ao erotismo, portanto, negativo neste seguimento. Nomes de pássaros, como coruja, pato, ganso, pombo, entre outros, adquiriram vários tipos de conotações negativas.<sup>170</sup> O pássaro com frequência remetia a erotismo, como pode ser observado no *Juízo Final* (Figura 61) atribuído à Jan Mandijn (ca. 1500 – ca. 1560), atualmente no acervo do Museum of Fine Arts de Springfield, Massachussets, em que se vê uma criatura demoníaca com cabeça de ave e um bico bastante longo, nesta temática aludindo ao erótico. Esta obra contém inclusive vários elementos que nos remetem ao *Juízo Final* de Viena, como as bestas híbridas, cenas de tortura compostas por demônios cozinhando os condenados, fatiando-os, alimentando-os e dando bebidas com conteúdo suspeito, etc. Mandijn parece ter se inspirado nas obras de Bosch para compor suas cenas.

---

<sup>169</sup> Idem, p. 31.

<sup>170</sup> Ibidem, p. 30.



Figura 61. Jan Mandijn. *Juízo Final* (ca. 1550). Museum of Fine Arts, Springfield, Massachussets.

Em outro *Juízo Final* (Figura 6262), este atribuído à Pieter Huys (1519 – 1581), atualmente no Walters Art Museum, Maryland, um pequeno demônio montado num pássaro leva uma espécie de lança à barriga de uma figura de mulher condenada que também se encontra sentada num pássaro. Bruegel utilizou amplamente a figura do pássaro com caudas e



bicos longos, como ocorre na gravura *Luxuria* (63). Aliás, todas as figuras desta gravura são familiares às de Bosch, e carregam significados de mesma origem.



Figura 62. Pieter Huys, *Juízo Final* (ca. 1555 – ca. 1560). 115cm x 85.4cm. Walters Art Museum, Baltimore, Maryland.





Figura 63. Pieter Bruegel, o Velho. *Luxúria*, da coleção Sete Pecados Capitais. Gravura publicada por Hieronymus Cock (1558). 22,5cm x 29,5cm. Royal Library of Belgium, Bruxelas.

Nos séculos XV e XVI também a figura do rato tinha teor erótico, e segundo Bax, poderia remeter ao órgão sexual masculino ou feminino, além de personificar a destreza, e a pobreza.<sup>171</sup> Quanto ao morcego, segundo o *Des coninx Summe*<sup>172</sup>, é símbolo da inveja. De acordo com o *Die Evangelien vanden Spinrocke*, ver um morcego voando perto de uma casa era indicação de que tal edifício estaria em chamas em breve.<sup>173</sup> Van den Bergh<sup>174</sup> diz que o Diabo podia transformar a si mesmo em morcego. Um manuscrito holandês do século XV documenta que o sangue do morcego é um ingrediente mágico que dá ao usuário o poder de transporte rápido de um lugar para outro.<sup>175</sup> O demônio morcego no tríptico de alguma forma se assemelha ao demônio no canto superior direito de um desenho da escola dos Van Eyck

<sup>171</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 41.

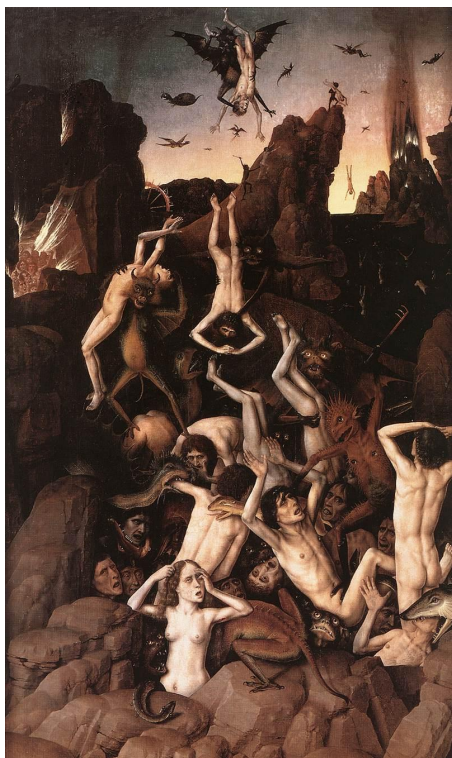
<sup>172</sup> *Des coninx Summe*, p. 246.

<sup>173</sup> *Die Evangelien vanden Spinrocke* (O Evangelho na roca), p. Diiij, apud BAX, Op. Cit., p. 31.

<sup>174</sup> Van den Bergh. *Proeve van een kritisch woordenboek der Nederlandsche mythologie*. Utrecht, 1846. p. 124. Apud BAX, Op. Cit., p. 31.

<sup>175</sup> *Verslagenen Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde*. 1966, p. 78. Apud BAX, D. Op. Cit. p. 31.

(Louvre) que representa uma cena do Inferno, e também se parece com um demônio de Dieric Bouts, no *Inferno* em Lille.



**Figura 64.** Dieric Bouts. *Juízo Final*, Óleo sobre madeira (1450). Musee des Beaux-Arts, Lille.

Muitos dos anjos demonizados estão caindo para a terra. Alguns já a atingiram, por exemplo, como se vê, próximo do horizonte, onde se distingue a cabeça de uma mulher surgindo da ondulação terrena verde. Ela usa um tecido branco enrolado entre o topo da cabeça e o queixo. Este é o mesmo estilo de touca que em outras ocasiões Bosch e imitadores utilizaram para pintar alcoviteiras e prostitutas, e na opinião de Bax, é exatamente o que ele pretendeu representar, e neste caso, com menção diabólica<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 35.





**Figura 65. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel esquerdo: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

Outro exemplo de ocorrência deste tipo de cena está na *Tentação de Santo Antônio*<sup>177</sup>, pintura à maneira de Bosch, em que se vê um bordel, cujo topo é formado pela cabeça de uma velha mulher com nariz e queixo pontudos, usando a tal touca branca. Ela é uma copulatriz, e em sua touca há um pombal, símbolo do bordel. No século XVI *duyf-huis*<sup>178</sup> era um termo para bordel, assim como *duve*<sup>179</sup> era para meretriz.<sup>180</sup>

<sup>177</sup> Há muitas variações desta pintura que possivelmente derivam de um original de Bosch. Um deles está no Rijksmuseum, Amsterdã. (BAX, D. Op. Cit., p. 33).

<sup>178</sup> Casa de pombos.

<sup>179</sup> Pomba.

<sup>180</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 33.



**Figura 66. Hieronymus Bosch (à maneira de), *Tentação de Santo Antonio* (ca. 1530). 61,8cm x 79,7cm, Rijksmuseum, Amsterdã.**

Voltando ao painel esquerdo, a cabeça desta alcoviteira ou prostituta, poderia pertencer a um corpo que já estivesse dentro da terra (Figura 65). Como os anjos caídos eram culpados também por falta de castidade, este vício pode ter sido então representado aqui, e sendo tão potente penetrou a terra contaminando-a.

Já no plano terreno do painel, podemos observar um pequeno cão (Figura 67). Este tipo de pequeno canino treinado era frequentemente usado na época por animadores, mágicos, ilusionistas, etc, os quais faziam os animais executarem truques para entreter o público. Bosch satirizava estes animadores por várias vezes, acusando-os de licenciosidade e imoralidade. No tríptico da *Tentação de Santo Antônio* de Lisboa, Bosch os critica transformando-os em demônios. Neste trecho, este cão treinado que usa um chapéu de bobo da corte, acompanhando o demônio menestrel, também foi transformado numa criatura diabólica.<sup>181</sup>

<sup>181</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 41.



**Figura 67. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel esquerdo: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

Apesar de as três figuras dos animais demônio estarem em qualidade visual inferior, são genuínos monstros de Bosch, e não invenções posteriores. Mas é provável que possam ser cópias do que já foram as originais aí postas pelas mãos do pintor, segundo Bax.<sup>182</sup>

### **3.2.1.1.1. Adão, Eva e a Serpente**

O plano inferior do painel mostra três cenas da história do Jardim do Éden. Em ordem cronológica, vê-se a criação de Eva, a queda/ tentação, expulsão do Paraíso. Em nenhuma das três pinturas de Bosch de Adão e Eva no Paraíso é mostrada a criação de Adão. Isto é compreensível, já que muitos dos escritores holandeses medievais sustentavam que Adão foi criado fora do Éden, na chamada *Land van Dama*<sup>183</sup>, Campo de Damasco. No *Sidrac*, está escrito que Adão foi criado mil anos após a queda dos anjos.<sup>184</sup>

Um demônio feminino na forma de uma criatura cuja parte de cima do corpo é de mulher, e a de baixo um dragão, a *serpente*, como dito em Genesis 3, encontra-se enrolada/assentada na árvore do conhecimento do bem e do mal, oferece à Eva um fruto. Ela já havia aceitado o fruto e encontra-se contemplando-o, na cena. O segundo fruto oferecido a ela aparentemente é aquele que deve dar à Adão. Ele, observando Eva, com a mão direita obliquamente erguida, aparenta querer lhe dizer algo. A constatação de Bax para a cena é que

<sup>182</sup> Idem.

<sup>183</sup> *Die Dietsch Lucidarius*, p. 12.

<sup>184</sup> *Sidrac*, p. 150.

Adão observa Eva e está prestes a lhe perguntar o que pretende fazer, já que está admirando o fruto, prestes a comê-lo.

A referida cena representa a passagem em Gênesis 3:6, “E vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, a árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela.”<sup>185</sup>

A Serpente no Jardim do Éden, descrita por Ruusbroec como um anjo mau que foi lançado do céu, era representada com cabeça ou parte superior do corpo de mulher e com duas pernas/patas, ou com quatro pernas/patas, era uma imagem com ampla circulação no medievo.<sup>186</sup>

Sobre a representação visual da Serpente do Éden, Henry Ansgar Kelly observa que:

Uma vez que a Serpente do Éden foi associada ou mesmo identificada com Satã, outra oportunidade visual surge para o réptil: isto é, uma serpente com pés, ou pelo menos, uma serpente que pudesse de alguma maneira se erguer, antes de ser condenada a ser um tipo conhecido de serpente, que pode apenas rastejar pelo solo ou torcer seu corpo em torno de troncos de árvores e galhos. A maldição do Gênesis sobre a Serpente em realidade se encaixou bem com a estranha evolução artística aludida comentada, que deu a todas as serpentes, inclusive dragões, um par ou dois de pernas e pés (sem mencionar cabeças de cão, asas e penas de pássaros). Uma tradição que se desenvolveu especificamente para a Serpente do Éden era retratá-la com características humanas, em geral uma cabeça de mulher e com frequência seios e tronco de mulher.<sup>187</sup>

A função da Serpente na história do Jardim do Éden, seus movimentos escorregadios e veneno, fizeram da figura da cobra um símbolo pejorativo na Idade Média, de acordo com Bax<sup>188</sup>. Em textos holandeses deste período, por exemplo, ela é citada como imagem de desobediência,<sup>189</sup> de ódio<sup>190</sup>, inveja<sup>191</sup>, arrogância, traição<sup>192</sup>.

<sup>185</sup> Bíblia Sagrada. tradução de João Ferreira de Almeida. 6ª edição, Geografica Editora: Santo André. 2005, p. 05 (Antigo Testamento).

<sup>186</sup> RUUSBROEC. Apud BAX, D. Op. Cit., p. 57.

<sup>187</sup> KELLY, H. A. *Satã: uma biografia*. São Paulo: Editora Globo. 2008, p. 329.

<sup>188</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 57.

<sup>189</sup> “wantet die ierste onghoersambheit toe broechte inden paradijse”: porque esta irreverente ambição de fé invadiu o paradisíaco. (*Dat Bouck der Bloemen*, p. 119. Disponível em: <<https://www.dbnl.org/titels/titel.php?id=pott002ssch01>>. Acesso em 10/08/2019 ).

<sup>190</sup> *Dat Bouck der Bloemen*, p. 119. Disponível em: <<https://www.dbnl.org/titels/titel.php?id=pott002ssch01>>. Acesso em 10/08/2019.

<sup>191</sup> *Des coninx Summe*, p. 245.

Van den Bergh também cita que o Diabo pode aparecer para o homem na forma de uma serpente<sup>193</sup>, e no inferno e purgatório, cobras atormentam os sentenciados causando-lhes dor ou sendo servidos como comida a eles.<sup>194</sup>

Bosch pintou Eva e a Serpente com a mesma face. Colocar o rosto de Eva na Serpente é uma forma de o artista transferir o caráter de grande tentadora à própria Eva. Bax pontuou autores holandeses como Boendale (em *Der Leken Spiegel*) e Clodius (ca. 1550), para demonstrar que a queda de Eva estava associada em particular ao advento da lubricidade e carnalidade, e da mesma forma ocorre no tríptico do Jardim das Delícias. Neste painel esquerdo do *Juízo Final*, vemos a mesma ideia de cena representada, e com a ênfase em Eva. Nos Países Baixos, durante o medievo e século XVI não era incomum considerar Eva como a tentadora de Adão e, por extensão, a mulher que seduz o homem. Eva é vista sendo criada e sucumbindo à tentação para daí fazer o homem cometer o pecado. O fato de que isso era o mais importante na mente de Bosch é aparente pelo caráter impuro de muitas das criaturas demoníacas que tomaram posse da terra<sup>195</sup>, como fica mais claro nos demais painéis.



**Figura 68. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (ca. 1500 – 1505). Painel esquerdo: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

<sup>192</sup> *Des coninx Summe*, p. 300: *si biten als serpenten mit verraderiën*: eles mordem como serpentes traidoras.

<sup>193</sup> Van den Bergh. *Proeve van een kritisch woordenboek der Nederlandsche mythologie*. Utrecht, 1846. p. 31. Apud BAX, D. Op. Cit., p. 58.

<sup>194</sup> *Das Boeck vander Vorsienicheit Godes*. Uitgegeven door Burssens. Bruxelas – Antuérpia – Lovaina. 1930, p. 66 e 133. Apud BAX, D. Op. Cit., p. 58.

<sup>195</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 58.



Moralistas dos Países Baixos também atribuíram à Eva, e consequentemente a Adão, outros pecados mortais: em *Dat Bouck der Bloemen*<sup>196</sup>, Eva foi acusada de orgulho. Em uma lenda holandesa de Maria, as virgens que a acompanham comparam a queda de Lúcifer com a de Adão e Eva. Todos os três cometeram o pecado da soberba.<sup>197</sup> De acordo com o *Des Coninx Summe*, o primeiro casal humano cedeu ao pecado da gula. O mesmo texto também diz que, ao tentar uma pessoa por excesso de benevolência, o Diabo faz com que enxergue algum alimento, e o quão bom ao paladar e prazeroso este deve ser, bem como foi mostrado o fruto proibido à Eva, nossa primeira mãe<sup>198</sup>, como diz o texto. Segundo o *Die Spiegel der Sonden*, a cobiça de Eva levou à perda de sua virgindade, pois permaneceu virgem enquanto resistiu à gula no Paraíso, perdendo-a a partir da gula e, assim, conhecendo a impureza.<sup>199</sup>

A cópia de Lucas Cranach do *Juízo Final* da Akademie der Bildenden Künste, Viena, também apresenta a face da Serpente e de Eva como similares. Não apenas Cranach e Bosch retrataram essas duas figuras com rostos iguais. Uma miniatura da *Queda do Homem* que se encontra no *Livro de Horas de Rouen* (Figura 699), França, também mostra a mesma ocorrência.

---

<sup>196</sup> *Dat Bouck der Bloemen*, p. 63.

<sup>197</sup> *Middlenederlandse Marialegenden* I, p. 428. Apud Bax, D. OP. Cit., p. 59.

<sup>198</sup> *Des Coninx Summe*, p. 287.

<sup>199</sup> *Die Spiegel der Sonden II*, col. 28.

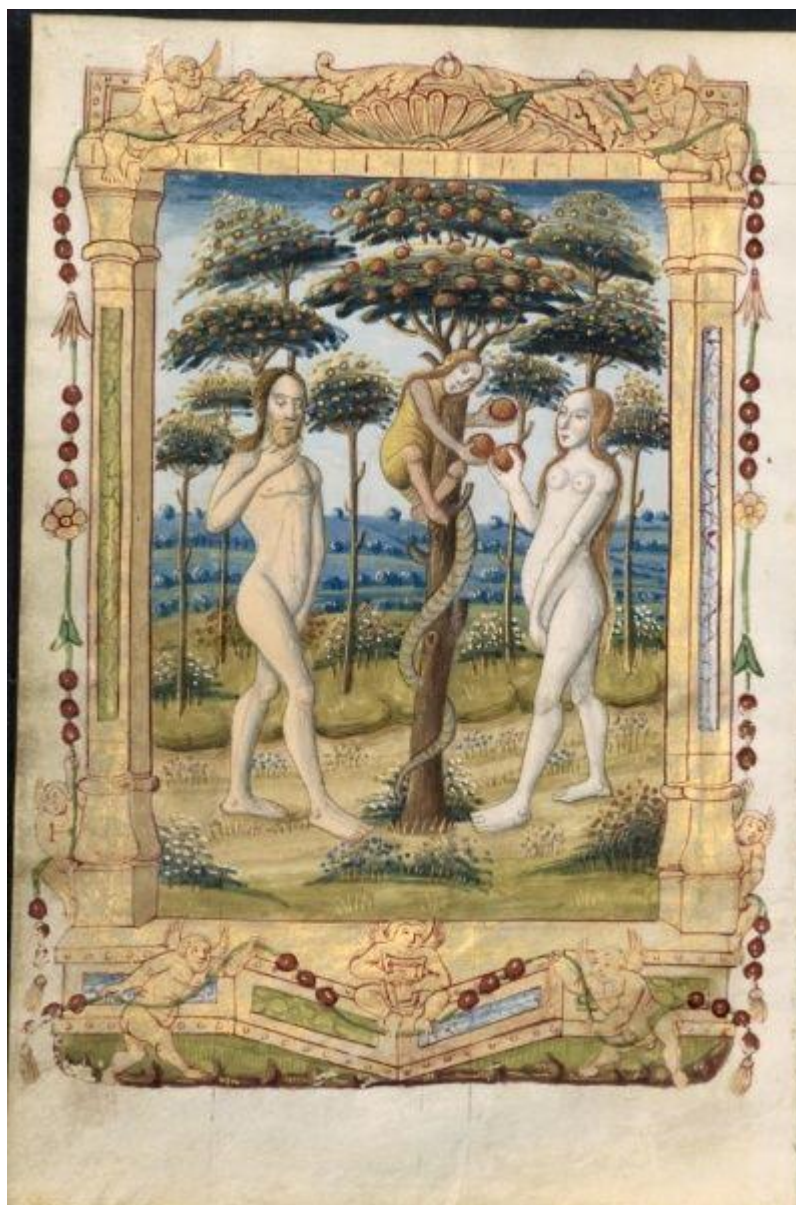


Figura 69. Livro de Horas, *Queda do Homem* (Miniatura Prévia ao Ofício da Virgem- verso), (1510). 17,9 cm x 12, 8cm. Jeanne Miles Blackburn Collection. Rouen, França.

O pregador Jan Brugman (ca. 1400 – 1473), no século XV, descreve o disfarce da serpente, dizendo que, *ele* ergueu a cabeça, entre as folhas da árvore, e vestiu/colocou a cabeça de uma mulher jovem com chifres. Assim, o Diabo é o primeiro a introduzir chifres.<sup>200</sup> A cabeça de mulheres com os chamados chifres ou cones, era um penteado comum no período. Segundo Bax, moralistas dos Países Baixos travaram guerra contra este estilo de

<sup>200</sup> BRUGMAN, Jan. *Sermoenen*, p. 25.

cabelo. Em *Van den Gheesteliken Tabernakel*, Ruusbroec censura as mulheres que fazem protuberâncias de cabelo em suas cabeças dizendo que estes chifres curvados, como bodes, que remetem ao maléfico, são os ninhos em que o Diabo espreita.<sup>201</sup> No Inferno o Diabo penteia os cabelos de mulheres pecadoras que usam este arranjo, similar aos chifres de bestas.<sup>202</sup> O *Lucidarius* diz que a serpente astuta é a mais luxuriosa de todos os animais<sup>203</sup>, e o *Spiegel der Sonden* compara a cobra tentadora de Adão e Eva, com a face de uma mulher, a uma alcoviteira<sup>204</sup>.

A visão da serpente do Paraíso como introdutora da lascívia no mundo é algo antigo. No livro Gnóstico de Baruch, escrito por Justinus, a queda do primeiro casal humano se dá por meio de um ser parte menina, parte cobra, e que atua através de um anjo a seu serviço. A árvore do conhecimento do bem e do mal, na qual a serpente é mostrada, é uma macieira, bem como também se pode ver no tríptico do *Carro de feno*. No período vivido por Bosch nos Países Baixos, se considerava aceitável que fosse esta árvore uma macieira ou uma figueira. A figueira é citada no apócrifo da *Vida de Adão e Eva*.<sup>205</sup>

No plano mediano do painel, próximo à cena da tentação de Eva, um galo e uma galinha encontram-se no jardim. Nos países Baixos a figura do galo era a representação da loucura, lascívia, calúnia, belicosidade, e em certas vezes, o símbolo da prática de magia negra, como animal a ser sacrificado, por exemplo.<sup>206</sup> Ferguson explica que a figura se conecta à negação de Cristo, por conta de Pedro, o apóstolo que negou três vezes Sr seguidor de Jesus, como este profetizou no Evangelho Segundo João 13: 38<sup>207</sup>.

---

<sup>201</sup> RUUSBROEC. *Van den Gheesteliken Tabernakel*. p. 323.

<sup>202</sup> BAX. Op. Cit., p. 61.

<sup>203</sup> *Lucidarius*, p. 14.

<sup>204</sup> *Die Spiegel der Sonden*. II Col. 51.

<sup>205</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 61.

<sup>206</sup> Idem, p. 64.

<sup>207</sup> “Não cantará o galo enquanto me não tiveres negado três vezes”. (João 13: 38) Bíblia Sagrada. tradução de João Ferreira de Almeida. 6ª edição, Geografica Editora: Santo André. 2005, p. 125 (Novo Testamento)



**Figura 70. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel esquerdo: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

Outra ave que aparece neste mesmo plano é a coruja, num galho de árvore (Figura 7070). Este animal, segundo o entendimento de Ferguson, no simbolismo de arte cristã, e em especial para Bosch, a coruja veio primeiro à mente como representação do diabo e de seus esquemas<sup>208</sup>, o adversário de Deus desde o começo. Para Ferguson, como Satanás engana a humanidade, a coruja logra outros pássaros, fazendo com que caiam nas armadilhas. Sua presença representa sabedoria, mas Zuiddam classifica esta sabedoria como detrimento do estado espiritual do homem.<sup>209</sup> Assim, sua natureza de se esconder sob a escuridão, temer a luz, enganar outras aves para escapar e derrubá-las para que sejam pegas pelo caçador, remetem então ao mal, as trevas e a solidão.<sup>210</sup>

Segundo os bestiários, numa tradução nossa:

A coruja assombra ruínas e voa apenas à noite; preferindo viver na escuridão, esconde-se da luz. É um pássaro sujo e preguiçoso que

<sup>208</sup> FERGUSON, George. 1989. *Signs and Symbols in Christian Art*. Oxford: Oxford University Press. 1989, p. 22. Apud ZUDDAM, B. *The Devil and his Works: the Owl in Hieronymus Bosch (c. 1450-1516)*. SAJAH. Vol. 29, n. 2. 2014, p. 06.

<sup>209</sup> ZUDDAM, B. *The Devil and his Works: the Owl in Hieronymus Bosch (c. 1450-1516)*. SAJAH. Vol. 29, n. 2. 2014, p. 06.

<sup>210</sup> FERGUSON, George. *Signs and Symbols in Christian Art*. Oxford: Oxford University Press. 1989, p. 22.

polui seu próprio ninho com seu esterco. Muitas vezes é encontrado perto de túmulos e vive em cavernas. Alguns dizem que voa para trás. Corujas gritam quando sentem que alguém está prestes a morrer. Existem vários tipos de corujas descritas nos bestiários: *noctua*, a coruja da noite, que vive nas paredes de casas em ruínas e evita a luz; *nycticorax*, o corvo noturno; e o *bubo*, a coruja comum, um pássaro sujo que polui seu ninho.<sup>211</sup>

É possível que o fato de a coruja sondar ruínas e esconder-se da luz, como é dito nos bestiários, se refira no *Juízo Final* de Viena a ruína/queda do homem, e sua vergonha de Deus após provar do fruto do conhecimento e perceberem a nudez, como é dito em Gênesis 3: 7<sup>212</sup>.

O leão, no plano mediano, devorando um animal, agrega o símbolo da ira, de astúcia, engano e ganância, bem como moralistas medievais alegavam.<sup>213</sup> A figura no canto inferior esquerdo de um cão adormecido aparentemente representa a preguiça (Figura 7171). Ferguson explica que o cão também está associado à fidelidade<sup>214</sup>, por sua natureza passiva na domesticação em favor do homem. No *Juízo Final* de Viena este animal repousa à esquerda da cena da criação de Eva, nos fazendo supor que o cão pode simbolizar a fidelidade do casamento, da união entre Adão e Eva. Tanto o leão quanto o cão no medievo também eram símbolo para a vigilância e estado de alerta,<sup>215</sup> porém, como Bosch não os representou com estas características, deduzimos que exprimem a falta de vigilância e prudência resultando no pecado e ruína do homem.

<sup>211</sup> BADKE, David. *Medieval Bestiary*. Disponível em: < <http://bestiary.ca/beasts/beast245.htm> > Acesso em 22/07/2019. As obras *História Natural* de Plínio, o Velho (século I d. C.), e *Etimologia* de Isidoro de Sevilha (século VII d. C.), fazem parte da análise sobre a figura da coruja e seu significado em bestiários posteriores.

<sup>212</sup> “Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus.” (Gênesis 3: 7) Bíblia Sagrada. tradução de João Ferreira de Almeida. 6ª edição, Geografica Editora: Santo André. 2005, p. 05. (Antigo Testamento).

<sup>213</sup> *Dat Bouck der Bloemen*, p. 103.

<sup>214</sup> FERGUSON, George. Op. Cit., p. 15; BADKE, David. *Medieval Bestiary*. Disponível em: < <http://bestiary.ca/beasts/> > Acesso em 22/07/2019.

<sup>215</sup> BADKE, David. *Medieval Bestiary*. Disponível em: < <http://bestiary.ca/beasts/> > Acesso em 22/07/2019.





**Figura 71. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel esquerdo: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

Nas imagens pintadas relativas aos demônios e animais no Paraíso, não houve uma preocupação por parte de Bosch em equilibrar as representações dos Sete Pecados Capitais. Bosch representou principalmente a luxúria/lascívia. Numa proporção inferior, o pintor fez referência à ganância, ira, preguiça, gula. Talvez orgulho e inveja estejam disfarçados e inseridos em outras ocasiões do painel, como lascívia, impureza, loucura, estupidez. Independentemente destes pecados mostrados, há de se manter em mente que qualquer pintura da queda dos anjos rebeldes ou da queda do homem, já sugeriria ao espectador do medievo remeter aos pecados mortais.<sup>216</sup>

### 3.2.3. Juízo Final

<sup>216</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 71.

O Juízo Final é um dos temas mais importantes da arte cristã. É a combinação de várias histórias bíblicas advindas do Antigo e Novo Testamento, e também dos Evangelhos, juntos numa única cena. Com o passar dos séculos, a iconografia do Juízo Final se tornou mais complexa, com novos elementos sendo inseridos a este vocabulário.<sup>217</sup>

No Juízo Final de Viena (Figura 72), observa-se que o painel central encontra-se razoavelmente bem preservado, apresentando pequenos retoques frutos de restaurações. Bax explica que em 1659, no registro elaborado por compiladores, dos quais não encontramos referências nominais, lê-se que os *septem peccata mortalia* (sete pecados capitais) encontram-se no *Juízo Final*. Na verdade esta descrição se refere apenas ao painel central. Aparentemente os responsáveis por esse registro atribuíram o topo do painel, em que se encontram os personagens celestiais que, levam consigo os bem aventurados, ao Juízo Final e a parte inferior do painel ao Inferno, onde os Sete Pecados Capitais são punidos. Realmente esta interpretação não é correta, visto que todo o painel se refere ao Juízo Final, ou melhor, refere-se ao que ocorre, tanto em céus como em terra, após todo o evento e decreto do Cristo Juiz.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> KNORRE. *Icon of the Last Judgement: a detailed analysis*. Moskow: National Reserch University. 2013, p. 02.

<sup>218</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 75.



Figura 72. Hieronymus Bosch, *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

### 3.2.3.1. Descrição e análise

Iniciamos a descrição no topo: A figura mais evidente é a do Cristo Juiz, *Maiestas Domini*, inserido numa aura luminosa, que não chega a ser uma mandorla, bem delineada. Suas vestes, como dito no capítulo dois, são vermelhas, similares à representações do Cristo

Juiz em manuscritos e em outros retábulos flamengos.<sup>219</sup> As duas extremidades de seu manto estão atadas com uma espécie de broche, como a figura de Deus no painel esquerdo do *Jardim das Delícias*. Suas chagas são visíveis. A mão direita está voltada para cima, indicando o céu, a esquerda para baixo indica o inferior, a danação que se vê já neste painel, e tem seu ápice de escuridão no Inferno. Está assentado num arco-íris, e outro menor dá suporte aos pés.

Nas laterais do juiz estão os doze apóstolos, seis de cada lado, ajoelhados em adoração. Dois apóstolos do grupo direito parecem comentar algo, possivelmente sobre o acontecimento. À direita e acima de Cristo está João Batista debruçado sobre uma nuvem. Na mesma posição, do lado oposto, a Virgem Maria surge das nuvens. Estes adoram a Cristo com as mãos unidas em reverência. A mesma estrutura de santos ladeando o Salvador é observada no *Juízo Final* de Rogier van der Weyden e no de Hans Memling.<sup>220</sup>

Os clarins tocados pelos anjos no céu ao topo do painel não são o anúncio do dia do julgamento, mas sim um sonoro o louvor à Cristo. O Diabo tomou posse da terra, e já se encontra punindo os condenados antes mesmo de carregá-los para o Inferno. O último dos bem aventurados está sendo levado ao céu por um anjo, situado no canto esquerdo, plano central (76). Esta é a única seção com cores mais claras do painel, e toda ela parece estar dentro de um domo, à parte da calamidade e danação vista no plano terreno. Podemos chamar de uma observação extraterrena, que já tendo buscado os escolhidos, se retira para sempre do destino mundano. Já não há mais separação entre o além e o mundo mortal, pois este último terminou no dia do Juízo.

Abaixo da cena do *Maiestas Domini* o tom do painel é basicamente marrom terroso, e quanto mais ao fundo do horizonte, maior a escuridão. O terreno é um solo seco, de onde emanam labaredas. Um rio transpassa o ambiente, embarcações em chamas flutuam ao fundo. Uma ponte por cima do rio é utilizada para a travessia dos condenados e demônios. Cada cena no painel é uma composição para o fim de punição e castigo de condenados, e observaremos com mais atenção adiante.

Neste painel não são mostradas as pessoas a saírem de seus túmulos, ou do fundo do mar, usual neste tipo de temática, como ressalta Bax<sup>221</sup>. Aparentemente a ressurreição dos mortos já ocorreu. Há outros trabalhos em que se nota a ausência de covas neste evento

---

<sup>219</sup> Ver Capítulo 2: p. 58.

<sup>220</sup> Ver capítulo 2, p. 57; 58.

<sup>221</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 76.



apocalíptico, como a gravura feita logo após este tríptico de Bosch, um *Juízo Final* de Alart Du Hameel (Erro! Fonte de referência não encontrada.5). O próprio *Juízo Final*, roeningemuseum de Bruges (Figura 6), também de Bosch, não exhibe covas e túmulos, e vai diretamente ao tormento. Um *Juízo Final* pintado à maneira de Bosch, que se encontra em Ghent, contém a mesma configuração de pós-juízo (Figura 7375).



Figura 73. *Juízo Final*, à maneira de Hieronymus Bosch. Gemaldegalerie, Berlin.





**Figura 74. Hieronymus Bosch, Detalhe *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

Segundo Bax, nos Juízos Finais pintados por Bosch, e nas obras à maneira dele, os corpos das almas salvas correspondem à pessoas com aproximadamente trinta anos de idade, em referência à idade do próprio Jesus Cristo em sua morte.<sup>222</sup> O autor também coloca uma questão quanto ao número de almas salvas e número de condenados. Segundo moralistas do medievo holandês, como no *Sidrac*<sup>223</sup>, em *Die Dietsche Lucidarius*<sup>224</sup>, e Boendale em *Der Leken Spieghel*<sup>225</sup>, os anjos sofrem quando vêm pessoas em pecado, pois quanto maior o número de almas indo para o Inferno, mais longo o tempo para que os anjos caídos sejam substituídos pelas almas humanas. Assim, o mundo terá fim quando o número de escolhidos for igual ao número de anjos que caíram. Desta forma, Bax explica que Bosch viu uma conexão entre os anjos caídos e o próprio Juízo Final. Bosch pintou uma grande quantidade de anjos sendo precipitados do céu para o abismo, no Paraíso, então considerando a equivalência em número, como foi dito acima, as almas escolhidas são tão numerosas quanto os anjos caídos. Os bem-aventurados já fizeram o processo de subida, com exceção daquela última no canto esquerdo (Figura 74).<sup>226</sup>

<sup>222</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 84.

<sup>223</sup> *Sidrac*, p. 161.

<sup>224</sup> *Die Dietsche Lucidarius*, p. 59.

<sup>225</sup> *Der Leken Spieghel*, p. 27. Apud BAX, D. Op. Cit., p. 84.

<sup>226</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 84, 85.

A atmosfera de trevas e escuridão na terra é provavelmente uma reflexão na crença de que o Juízo Final aconteceria à noite, como é lido no *Sidrac*, numa tradução aproximada, em que “à meia noite na hora em que o filho de Deus vencer o inferno, no mesmo momento libertará os seus deste mundo. E em tal dia, que ele se erguerá acima dos mortos, será o Juízo Final.”<sup>227</sup>

É dito em *Voirsienicheit Godes* que as almas daqueles que foram para o Inferno após a morte desejavam que o dia do juízo nunca chegasse, pois temiam a reunião com seus corpos, já que isto agravaria seu sofrimento<sup>228</sup>. “Esses corpos se levantarão da terra feios, tão horrendos, que trará pavor e aflição à quem vislumbrar suas figuras. Demônios e anjos vão expor seus pecados, e até mesmo os elementos do mundo, terra, fogo e ar, os acusarão”.<sup>229</sup>

Dirc van Delf explica sobre a punição dos pecados no julgamento, em que no Juízo Final o homem será acusado pelos seus próprios pecados, e que dirão à ele:

Você, homem, você nos fez, não Deus. Nós somos fruto do trabalho de suas mãos, nós nunca o deixaremos, estaremos sempre contigo. Nós o acompanharemos até o julgamento, ao Inferno, e nas punições e sofrimentos, estaremos com você. Lascívia, queimará. A ira, picará. Inveja, roerá, avareza, fará subir fogo do Inferno.<sup>230</sup>

Bem como na obra de Bosch, aqui o pecador é atormentado por seus próprios pecados. Exemplo claro também de acordo com o *Dat sterf boeck*<sup>231</sup>, em que se lê “de que outra maneira os pecadores podem ser castigados, senão pelos seus próprios pecados.” Em *Des Coninx Summe*, recomenda-se que envie a alma para o Inferno uma vez ao dia, é a melhor forma de se imaginar como seria a punição eterna, para lutar contra o pecado<sup>232</sup>. Bosch parece aconselhar algo similar em sua pintura.

A própria estrutura do painel central possui divisões de planos nos ambientes terrenos, desta forma, dividiremos o olhar em três seções, inferior: parte baixa da terra; média: onde se ergue um aclave na terra, com um pequeno prédio à esquerda e uma ponte sobre um lago; posterior: o restante da escuridão ao fundo, no plano mais distante do painel.

<sup>227</sup> *Sidrac*, p. 220.

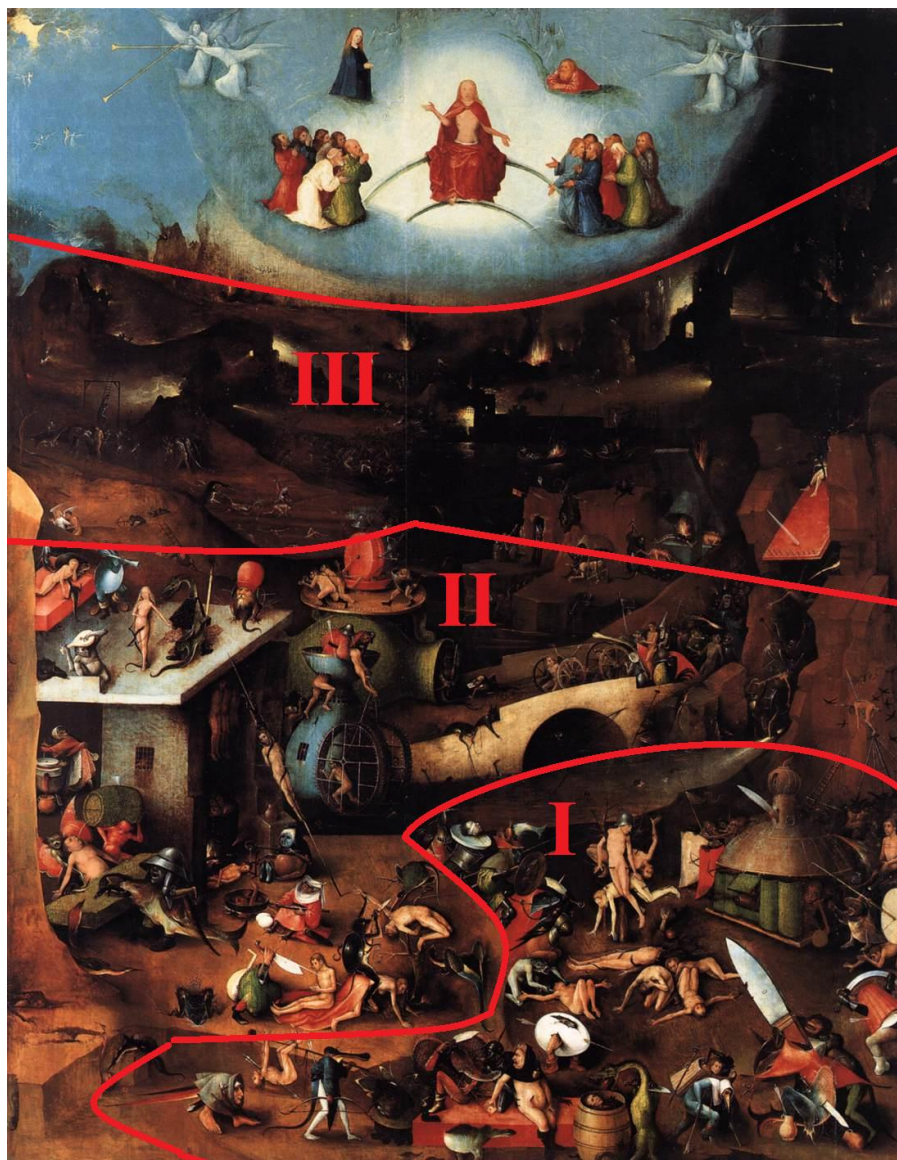
<sup>228</sup> *Dat boeck Vander Voirsienicheit Godes*: O livro da providência Divina. p. 122, 120, 237, 233. Apud BAX, D. Op. Cit., p. 87 - 88.

<sup>229</sup> *De Spieghel der Menscheliker Behoudenesse*, p.237. (tradução nossa). Apud BAX, D. Op. Cit., p. 88.

<sup>230</sup> Dirc van Delf. p. 636. Apud BAX. Op. Cit., p. 88.

<sup>231</sup> *Dat sterf boeck*: livro da morte (tradução nossa, aproximada). Apud BAX. Op. Cit., p. 88.

<sup>232</sup> *Des Coninx Summe*, p. 321.



**Figura 75.** Hieronymus Bosch. *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena. I: plano inferior; II: plano médio; III: plano posterior/fundo.

Quanto aos demônios, iniciaremos a análise do plano inferior para o superior do painel, a partir daqueles em primeiro plano. Na extrema direita do painel, vêem-se três demônios levantando uma faca enorme (Figura 768). Um deles tem bico de ave preto, asas envergadas em cor vermelha, e um funil em sua cabeça. Ele emerge da boca de um peixe, que possui duas pernas humanas cujos pés estão enfiados em dois jarros, de vinho ou cerveja. A cauda do peixe se curva até entre suas duas pernas. Numa extremidade da boca do peixe, vê-se uma faca, ou espada, atravessada e saindo da boca, além de uma flecha dentro de um dos

jarros em que seu pé está. Sob a boca do peixe há pequenas manchas claras, nas pernas as manchas são pretas. A palavra *vogel* (pássaro), segundo Bax, podia ser sinônimo de malandro, patife, e símbolo fálico.<sup>233</sup> O funil representa, entre outras coisas, insegurança, falta de escrúpulo, vício em bebida. O peixe está para loucura, diversão luxuriosa, e também representa símbolo fálico. As pernas em jarros, usados outras vezes por Bosch e pintores à sua maneira, alude a alcoolismo excessivo, e remete a uma expressão da língua “*sinen poot steken in*”<sup>234</sup>. Quanto à flecha, pode ser interpretada como um trocadilho, pois o sinônimo de *pijl* (flecha) era *bout*, termo cujo significado, a depender do teor, remetia a um sujeito libidinoso. As espadas ou facas grandes, à época, proibida aos civis, aludiam à belicosidade, ira, irritabilidade, assim como ao símbolo fálico.<sup>235</sup>



**Figura 76. Hieronymus Bosch, Detalhe Juízo Final, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

O segundo demônio segurando a faca gigante é um primata de pelagem esverdeada. Segundo explicações posteriores, o macaco significava brigas, discussão, disputa, lascívia, loucura, enganação, falsidade e o próprio Diabo. O terceiro demônio possui pernas e pés de sapo, o rosto e mão direita são humanas; bigodes de gato sob o nariz. Ele segura um escudo do qual sai uma protuberância. A perna direita apresenta pequenas manchas amarelas, e a

<sup>233</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 89.

<sup>234</sup> Meter os pés em algo (tradução nossa). Envolver-se em algo.

<sup>235</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 90.



boca está aberta. Uma capa marrom escura cobre sua cabeça e a parte de cima do corpo, boca aberta. A capa marrom escura que cobre sua cabeça assemelha-se àquela que envolve um soldado em outra pintura de Bosch, *Coroa de espinhos*. Também aqui o personagem se encontra com a boca aberta e os bigodes de gato. Talvez, entre um soldado que açoitou a Cristo e este demônio infernal, haja uma relação, para Bosch.<sup>236</sup>



**Figura 77.** À esquerda: *A coroação de Espinhos*. Bosch. Óleo sobre madeira, 165 cm X 195 cm. El Escorial, Mosteiro de San Lorenzo. À direita: detalhe do *Juízo Final* de Bosch (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

O sapo como visto anteriormente, era a figura da avareza, impureza e sujeira, lascívia, orgulho, e do Diabo.<sup>237</sup> O gato era recorrente como símbolo da loucura, da luxúria e do Diabo. O escudo pode simbolizar belicosidade, as pequenas manchas amareladas, a sífilis.

Sobre a lâmina da grande faca (Figura 79) existe a letra M, segundo G. I. Liefting. Para Tolnay significava a primeira letra da palavra *Mundus*. Contudo, como observou Tolnay, outras figuras de facas em contextos similares podem trazer indícios diferentes, como a alusão ao órgão sexual masculino, pois *mes* (faca) também era um termo para membro viril. No *Inferno Musical* do *Jardim das Delícias*, a faca com a letra “M” encontra-se no meio de vasos (), como cobertura de um abrigo onde acontecem atividades obscenas e torturas. O pote, vaso, era conhecido como símbolo de vagina. A mesma ideia encontra-se no *Juízo Final* de Bruges, em que se vê uma faca com a letra “M” na abertura de uma concha (Figura 80) aludindo ao ato

<sup>236</sup> BAX, D. *Last Judgement*, p. 90.

<sup>237</sup> O sapo, na Holanda e em Flandres, era relacionado à falta de castidade, ganância, miséria, imundice e orgulho. Ele era o símbolo do Diabo, e mais tarde, ocasionalmente, transformava-se nele.



sexual, em meio a outros atos de tortura e obscenidade.<sup>238</sup> Todas as cenas indicam símbolos de devassidão.



**Figura 78.** Acima e à esquerda: Hieronymus Bosch, detalhe *Juízo Final* (ca. 1495 - 1505). Óleo sobre carvalho, painel central: 99,2cm x 60,5cm; Groeningemuseum, Bruges.

**Figura 79.** Acima e à direita: Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

**Figura 80.** Abaixo: Hieronymus Bosch, *Inferno Musical: jardim das Delícias* (1504). Óleo sobre madeira, painel direito: 220cm x 97,5cm. Museo Nacional Del Prado, Madrid.

Como se vê na imagem, os demônios que seguram a faca estão mirando-a em direção aos três condenados com a intenção de torturá-los. Um dos infelizes está deitado de costas de

<sup>238</sup> Idem, p. 92.

forma que aparenta ter sido arremessado ao chão. Outro deles olha para a faca, aterrorizado, e o terceiro se curva ao chão de joelhos para não olhar para o destino iminente.<sup>239</sup>

À direita dessa cena vemos outro demônio caminhando. Ele está com a cabeça e parte superior do corpo enfiado num cesto vermelho. As pernas nuas possuem coloração marrom empalidecida. Pé esquerdo, pois o direito não é visível na pintura, coberto por um pedaço da extremidade de um osso. A cesta frequentemente se referia à voracidade, e uma expressão, *De korf vullen*, cujo significado literal seria encher o cesto, agrega o sentido de comer em abundância. O pequeno demônio da cena “enche” a cesta, em censura ao ato da voracidade descrito anteriormente. A parte inferior do corpo descoberta e os pés com ossos aludem à indigência, pobreza. Ossos também podem indicar uma pessoa superficial, frívola, “pé-leve” como a expressão da língua. Também é uma referência a um demônio representado numa peça do século XV em Limburg, em que o Anticristo era chamado de *Pé-leve*.<sup>240</sup> Nas mãos, a manopla de ferro e o facão, representam a agressividade, belicosidade. Neste demônio Bosch critica o andarilho vagabundo, que desperdiça o dinheiro que vem à mão e assim permanece na pobreza.

No plano acima, um equipamento de artilharia que se assemelha aos existentes nos séculos XV, XVI, é formado por escudos frontais e domo de ferro. Uma espécie de canhão sai de uma pequena abertura neste forte, e fumaça é vista saindo dele. Demônios de diversas formas operam os dispositivos e as bestas para atirar nos condenados. Dentre estas faces demoníacas, algumas são identificáveis como partes animais, por exemplo, macaco, urso, leão, cachorro, que são apropriados nesta atmosfera bélica representada. Segundo as relações feitas por Bax com escritos da época, o macaco, como já vimos, inclusive no capítulo dois, pode simbolizar contenda, falsidade, luta, o próprio Diabo; urso e leão, símbolos da ira; o cão, maldade, raiva, ganância, voracidade.<sup>241</sup> Esta seria uma crítica aos meios e funções militares, que Bosch censurava, pelos excessos das tropas e prejuízos aos civis de bem. Em *Die Spieghel der Sonden*<sup>242</sup>, os soldados pilhavam contra pessoas do campo, inocentes e os mais simples, que sempre são os primeiros a sofrer, vendo suas plantações destruídas. Assim, os soldados eram piores do que os demônios do Inferno, pois, no Inferno, só são castigados os merecedores de tal punição, e não os inocentes. Ao lado esquerdo desta cena bélica, há um

<sup>239</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 92.

<sup>240</sup> Idem, p. 94 - 95.

<sup>241</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 99.

<sup>242</sup> *Die Spieghel der Sonden*. II, col. 239. Apud Bax, D. Op. Cit., p. 100.

grupo de demônios abordando alguns sentenciados. Esta configuração também critica e satiriza a postura dos soldados do período.



**Figura 81. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

O mais proeminente está montado num animal, coberto com um manto vermelho, apenas com a cabeça azulada, lembrando a de tartaruga, aparecendo. O demônio está usando armadura de metal nas mãos e pé direito, o único que aparece. Na mão direita, uma lança, na esquerda um escudo, com a figura de um sapo entalhada nele. Ele está vestido com uma capa e capuz acinzentado, e na cabeça, mais um chapéu além do capuz, um gorro vermelho, cujo topo inclui uma cabeça de leão, com um peixe na boca. Este ato do leão devorar o peixe pode ser uma variante do peixe grande comendo peixe pequeno, cujo significado seria o forte opressor do fraco. Esta cena ocorre na *Tentação de Santo Antônio*, painel esquerdo.<sup>243</sup>

<sup>243</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 104.





**Figura 82.** Hieronymus Bosch, Detalhe *A Tentação de Santo Antônio* (1510), Óleo sobre carvalho. painel esquerdo: 131,5cm x 53cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Atrás do demônio montado no animal, há outro demônio vestindo armadura de cavaleiro (Figura 86). Este também carrega uma lança na mão direita. Talvez também esteja numa montaria, mas não se vê na pintura. Em sua cabeça, o elmo, na verdade é um disco azul empalidecido, uma tábua de executor, bem como a que há no *Inferno* do *Jardim das Delícias* (Figura 8385). Nestas tábuas, partes do corpo eram cortadas e ocasionalmente expostas. No *Inferno* citado, uma mão cortada é pendurada no disco, e no nosso painel central, jaz na tábua a cabeça decepada de uma vítima, com os olhos vendados da execução.



**Figura 83.** À esquerda: Hieronymus Bosch, *Inferno Musical: jardim das Delícias* (1504). Óleo sobre madeira, painel direito: 220cm x 97,5cm. Museo Nacional Del Prado, Madrid.  
**Figura 84.** À direita: Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

Atrás deste último demônio descrito, mais um deles, com armadura de cavaleiro, e um elmo, porém este com abertura grelhada nos olhos. Um pássaro está posado em sua cabeça, com um longo bico, símbolo de lascívia. Este demônio é provavelmente uma sátira dos cavaleiros que precisavam satisfazer suas necessidades luxuriosas em tempos de guerra. Tanto o elmo do demônio anterior quanto este último eram de desígnios heráldicos. Abaixo destes três demônios, um pequeno com membros inferiores descobertos, com tom de pele marrom, ergue uma espécie de machado, ou cutelo, para atingir um condenado deitado à sua frente. Seus braços têm penas de pássaro, as mãos em luvas de couro. O corpo a ser golpeado pelo demônio está com uma cobra enrolada, e a cabeça e parte do braço debaixo de uma pedra, além de estar sendo consumido por chamas na região da cabeça também. A cena representa a crueldade e a lascívia do soldado. A cobra enrolada ao condenado, por sua vez, também remete a lascívia.<sup>244</sup>

Abaixo, o demônio nu, com corpo humano azul acinzentado, possui a cabeça com características de vários animais, como, sapo, cão, macaco. Ele está enfiando uma adaga, ou punhal, no pescoço de um condenado deitado ao chão, numa postura recorrente em obras de Bosch.



**Figura 85.** À esquerda: Hieronymus Bosch. Detalhe painel central *Carro de Feno* (1515). 135cm x 100cm. Museo Del Prado, Madrid.

**Figura 86.** À direita: Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

<sup>244</sup> Idem, p. 106.





**Figura 87.** À esquerda: Hieronymus Bosch, *Inferno Musical: jardim das Delícias* (1504). Óleo sobre madeira, painel central: 220cm x 97,5cm. Museo Nacional Del Prado, Madrid.

**Figura 88.** No centro: Hieronymus Bosch, *Detalhe A Tentação de Santo Antônio* (1510), Óleo sobre carvalho. painel esquerdo: 131,5cm x 53cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

**Figura 89.** À direita: Hieronymus Bosch. *Visões de Além: Inferno* (1490) 88,8cm x 39,6cm. Museo di Palazzo Grimani, Veneza.

Pelo volume de críticas e citações de militares do período cometendo infrações, abusos e crimes, é de se crer que tais atos eram numerosos e à vista de todos. No medievo as pessoas eram familiarizadas com representações de cavaleiros noturnos demoníacos.

De acordo com Bax, a totalidade da seção tratada acima forma uma unidade em relação à composição e ao simbolismo. Este corresponde às punições aos condenados do pecado da Ira, em meio a outros pecados secundários. Os demônios estão concentrados na tortura de condenados espetados nos galhos de árvore, ou caídos ao chão. Atrás e à direita da máquina de guerra os demônios estão mais conduzindo outros condenados aos locais de punição. A agressividade nas tabernas, pilhagem e guerra são satirizadas neste trecho.<sup>245</sup>

Ao lado esquerdo da cena com a faca gigante, um demônio carrega um cesto cujo interior agrega uma pessoa e um demônio. Este, com cabeça de gato-sapo, tenta jogar o condenado para fora do cesto, em direção ao abismo a frente deles. O aspecto do demônio carregador é de mendigo mutilado. Seu pé direito foi cortado, provavelmente como punição por algum delito. Como eram muitos os indigentes nos séculos XV e XVI, eles eram considerados pragas, e mesmo em transgressões menores, a punição era severa, com partes do corpo decepadas, como orelhas, mãos, dedos, pés e olhos furados. O demônio mendigo está com um capuz na cabeça, seu cesto é de cor marrom acinzentada. Esses comerciantes itinerantes andarilhos muitas vezes pareciam de fato mendigos maltrapilhos vagabundos. O demônio possui cabeça de ave, bico longo, como referência à lascívia e resiliência; está nu, o que seria a pobreza, causada pelo desperdício e extravagância, e o corpo azulado como

<sup>245</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 109.

símbolo de enganador. Uma garra em meia lua emana de onde seria seu pé direito, já amputado. Há um tipo de lança com gancho e duas garras na ponta, encaixada na alça do cesto, é um conhecido instrumento existente no Inferno. O demônio anda com muletas, uma delas possui um pedaço de osso na extremidade inferior, que servia para proteger a madeira contra o desgaste.<sup>246</sup>

O pecador dentro do cesto está justamente na função de “encher o cesto”, como se diz numa expressão local do período. O sentido figurativo é de “encher o estômago”, comer muito, como já dito na descrição do paraíso, anteriormente. Segundo Bax, Bosch e outros pintores satirizaram este costume dos andarilhos que pediam esmolas e ao fim gastavam tudo rapidamente, consumiam levianamente, sem pensar no porvir. Como dito antes, cometiam desperdício, gula.<sup>247</sup>

Ao lado do demônio andarilho, à nossa esquerda, observamos um demônio dragão, que está com uma grande faca atravessada no pescoço. Ele solta fogo pela boca, em direção ao condenado, que se encontra dentro de um barril, apenas com a cabeça em evidência. O interior do barril, além do próprio condenado, é de um líquido borbulhante, em que sapos e lagartos nadam e rastejam em volta, como símbolos de lascívia e impureza.



<sup>246</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 111.

<sup>247</sup> Idem, p. 112.

**Figura 90. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

No mesmo painel vemos mais duas vezes a ocorrência do demônio dragão. Um deles aparece ao lado de uma serviçal nua de taberna, e o outro está conduzindo uma carroça puxada por condenados açoitados por outro pequeno demônio. Nos três casos, de acordo com Bax, se apresentam com função de símbolos fálicos. O autor também menciona que o barril citado anteriormente, é símbolo para vagina, no dito período. O sentenciado, dentro do barril, representa alguém que teve relações com meretrizes. A indicação do dragão como símbolo fálico ferindo a si mesmo aparentemente se refere a uma doença venérea que o encarcerado contraiu destas relações impuras, além de aludir à serpente bíblica, Satanás. As pequenas manchas na cauda do dragão podem significar varíola espanhola.<sup>248</sup>

---

<sup>248</sup> Ibidem, p. 115.



**Figura 91. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

Seguindo o painel, logo atrás e à esquerda do barril e do dragão, vemos um tipo de tablado, ou leito, em vermelho, em que um condenado corpulento está assentado. Ele usa um capuz preto e botas pretas, e atado ao capuz há um tipo de broche com uma barra vermelha na horizontal, não se sabe se é um acessório profano ou eclesiástico. Em sua mão direita segura uma carta lacrada com um brasão. No Inferno do Jardim das Delícias um homem possui os mesmos itens, broche e carta com brasão. Bax, tendo consultado o medievalista D. Enklaar, e tendo ele mesmo tirado a conclusão do fato, constatou que este homem gordo era um notário, escrivão, de abadessa, e o broche nele pendurado provavelmente seja a identificação de sua

oficina/escritório. O condenado está sendo segurado por um demônio com corpo humanoide, escuro, cabeça de macaco e garras. Este monstro simiesco alude à lascívia, contenda, reforçadas pelo seu aparato, armadura, elmo com protuberância. O demônio ao lado lacerou a barriga do condenado descrito anteriormente, com uma faca, e podemos ver o sangue escorrendo pelo seu corpo. Este demônio com a adaga é uma mistura de várias partes animais. Tem a cabeça de elefante, e uma tromba que se transforma em cabeça de cobra, as orelhas grandes e abanadas, que lembram asas de borboleta, e também uma concha de mexilhão aberta. Borboleta, mariposa, era um termo usado para se referir à prostituta. As pernas deste monstro estão cruzadas, cada uma tem uma forma. O elefante era símbolo para estupidez e força. A bota pode referir-se ao alcoolismo, a flecha atravessada na coxa, símbolo fálico e possivelmente o sujeito pervertido. Segundo Bax pode-se concluir que toda esta cena no entorno do condenado aponta para uma vida luxuriosa, e para seu trabalho de escrivão, conivente com elaboração de cartas e documentos questionáveis, e atividades imorais.<sup>249</sup>



**Figura 92. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

<sup>249</sup> Bax, D. Op. Cit., p. 117-119.



Próximo e abaixo deste demônio, há outro deles em forma de ave, sem penas, a caminhar, sua cabeça é um falo (Figura 97). Este ser demoníaco é acompanhado por duas miniaturas iguais, sugerindo testículos. Esta imagem da codorna “nua”, representando um falo, remete a uma expressão do período, que diz respeito à codorna caindo no laço do passarinho, que significava o ato da relação sexual. Este modelo de pássaro nu em duas patas pode ser observado no *Juízo Final* de Bruges (Figura 96), painel central, bem como numa gravura de Hieronymus Cock (Figura 95), também no painel central.<sup>250</sup>



**Figura 93.** À esquerda: Hieronymus Cock (1510 – 1570), Detalhe *Juízo Final*, gravura (século XVI) 37,5cm x 52,1cm. National Gallery of Art, Washington, DC.

**Figura 94.** No centro: Hieronymus Bosch, detalhe *Juízo Final* (ca. 1495 - 1505). Óleo sobre carvalho, painel central: 99,2cm x 60,5cm; Groeningemuseum, Bruges.

**Figura 95.** À direita: Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

Acima desta cena do painel central, vemos uma criatura cujo corpo está encarcerado numa casca de ovo, as pernas nuas visíveis possuem nódulos aludindo novamente à varíola espanhola, botas vermelhas. Uma longa flecha perpassa o ovo, e uma fissura na parte superior permite enxergar uma face animal fitando o condenado abaixo. Estes demônios que vemos com partes do corpo faltantes, que para nós são essenciais (tronco, braços) nos lembram relatos de viajantes marítimos, como Marco Polo, quando descrevia o que via nas Índias, por exemplo: Kappler p. 166, 167.

<sup>250</sup> Idem.



**Figura 96. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

Bax menciona o demônio no ovo, comparando à palavra *dooier*, “gema”, que no holandês, poderia conotar “tolo”. Esta figura representa os pecados da lascívia, loucura, de acordo com as interpretações do período.<sup>251</sup>

O próximo demônio deste plano está ao lado do tablado vermelho, possui várias pernas, quatro das quais são visíveis, com botas pretas. Esta parte inferior sustenta uma flor, aparentemente uma orquídea verde, cujo interior é uma cabeça humana preta com cabelos cacheados, um disco metálico é seu chapéu. A orquídea era considerada afrodisíaca. O *Cruydtboeck* de Dodonaeus<sup>252</sup> confirma esta informação.<sup>253</sup> Aparentemente o disco de metal sobre a cabeça deste demônio possui significado sexual, sendo a palavra *schijf* (disco) um trocadilho do período para a genitália feminina. Não há um corpo entre a cabeça e as pernas deste demônio, bem como ocorre em pinturas e desenhos de figuras demoníacas, em miniaturas de séculos anteriores. Numa Bíblia inglesa do século XIII observamos uma criatura em miniatura de um peixe com expressão humana, com patas de ave. Um manuscrito francês de 1363 há também uma criatura com a cabeça repousando em suas pernas, sem um corpo intermediário.<sup>254</sup>

<sup>251</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 123.

<sup>252</sup> Rembert Dodonaeus (1517 – 1585): médico e botânico oriundo dos Países Baixos.

<sup>253</sup> DODONAEUS, R. *Cruydtboeck, volgens sijne laetste verbeteringe*. p. 401. Apud BAX, D. Op. Cit., p. 125.

<sup>254</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 125.



Figura 97. Livro de Horas (ca. 1318 – 1325), fol. 46v. Saint-Omer or Thérrouanne, França. British Library.  
Disponível em:  
<<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8601&CollID=27&NStart=36684>>



Figura 98. Bíblia Inglesa, século XIII. Alençon, Bibliothèque municipale, ms. 56, fol. 250r.

O *Juízo Final* de Bruges apresenta esta configuração de demônio no painel central. Este ser híbrido possui uma cabeça com um grande chapéu, e do pescoço já saem duas pernas/patas e cauda:



**Figura 99. Hieronymus Bosch, detalhe *Juízo Final* (ca. 1495 - 1505). Óleo sobre carvalho, painel central: 99,2cm x 60,5cm; Groeningemuseum, Bruges.**

Sobre o demônio de Bosch sem o corpo intermediário, que falamos anteriormente, o cabelo cacheado, face escura, e o fato de ter constituição curta, baixa estatura, poderia conotar temperamento impaciente, irritadiço, colérico. Os olhos avermelhados, ardentes, demonstram mal temperamento, e também lascívia. Quanto aos quatro pés, é possível que seja uma inversão de valor, pois, o *Byen corf der H. Roomscher Kercke*<sup>255</sup>, menciona quatro pés brancos nos quais a cara e Sagrada Igreja Católica Romana repousa sem falhas.<sup>256</sup> As quatro botas calçadas nos pés, como em outras ocasiões do tríptico, carregam o significado do vício ao alcoolismo.<sup>257</sup> Em outras obras de Bosch, as botas aparecem em situações que explicitam o dito vício, por exemplo no painel dos Sete Pecados Capitais. No trecho correspondente à Gula há uma bota pendurada no encosto de uma cadeira, onde um homem acima do peso está sentado com uma caneca de bebida na mão.

<sup>255</sup> *Colméia da Sagrada Igreja Católica Romana*: Esta obra alegórica do século XVI é uma denúncia satírica que compara a Sagrada Igreja Católica Romana à uma colméia de abelhas.

<sup>256</sup> MARNIX. p. 394. Apud BAX, D. Last Judgement. p. 127.

<sup>257</sup> Em *Des Coninx Summe*, uma expressão que se traduz aproximadamente em “derramar a bebida através da garganta”, é comparável a enfiar as botas. Apud BAX, D. Op. Cit., p. 128.





**Figura 100. Hieronymus Bosch, Gula – Os Sete Pecados Mortais (ca. 1500). Painel: 120cm x 150cm. Museo Del Prado, Madrid.**

O demônio que segue ao lado do deste descrito anteriormente, tem a face de um pássaro Colhereiro. Ele carrega um pecador, como se fosse sua caça, amarrado numa vara pendurada em seu ombro esquerdo. O demônio está vestido com um manto azul que parece se transformar numa cauda. Na mão direita leva o arco, na cintura, uma flecha está presa em seu cinto. O sentenciado está paralelo ao comprimento da vara, pés e mãos estão amarrados com cordas. Uma flecha atravessa seu corpo. O pássaro Colhereiro na região e período era um símbolo do alcoolismo, segundo Bax. O arco que o demônio segura na mão direita é um símbolo de desperdício, a vestimenta azul pode significar a decepção. Este demônio corcunda poderia fazer alusão à deformidade, física e espiritual. As flechas, símbolos fálicos. A vara com uma espécie de esponja ou esfregão na ponta é ocasionalmente associada ao alcoolismo também. Todas essas características observadas nos dois últimos demônios podem ser atribuídas ao condenado que está sendo carregado pelo Colhereiro, como suas faltas em vida. O demônio caçador ocorre em outras pinturas de Bosch, representando o caçador de almas, uma função diabólica conhecida na literatura do período, como no *Dialogus Miraculorum*<sup>258</sup> de Caesarius van Heisterbach.<sup>259</sup>

<sup>258</sup> HEISTERBACH, Caesarius van. p. 65. Apud BAX, D. Op. Cit., p. 133.

<sup>259</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 130-132.



Logo atrás do condenado pendurado, segue um demônio constituído apenas por cabeça e pés. Ele usa um capuz cinza azulado, servindo também de capa. Da cabeça surgem duas penas/plumas de ave, uma preta com azul, a outra vermelha com amarelo. Numa das dobras do capuz uma faca está espetada. Os pés são notavelmente grandes, o que, segundo Bax, nos leva à expressão do idioma *Hij leeft op grote (of brede) voet*, “ele vive a pés plenos”, ou seja, vive uma vida pródiga, esbanjadora<sup>260</sup>. As plumas/penas são um indicador para uma vida de extravagâncias, desperdício. A faca aponta para a agressividade. Assim, este pecador era um homem briguento, alcoólatra, licencioso, não confiável, libidinoso, e que se tornou pobre e insignificante como resultado de desperdícios. O que é enfatizado é o mau temperamento, o alcoolismo e a vida extravagante. Bax então afirma que os três demônios contidos nesta cena compõem a relação simbólica dos pecados do condenado pendurado na vara.<sup>261</sup>

Há de se notar que até então as descrições acerca das características e ações dos demônios neste painel do Juízo Final estão vinculadas aos condenados, pois as criaturas infernais castigam de acordo com as faltas destes sentenciados.

À extrema esquerda inferior do painel, vemos uma espécie de degrau para outro ambiente, mas ainda entre estes ambientes, diretamente neste degrau, nesta elevação no terreno, vemos um buraco, na extremidade esquerda, onde se esconde um demônio com um chicote nas mãos, espiando, aguardando sua vez de castigar (Figura 103). Neste mesmo plano elevado, mais à direita, há uma abertura vertical de onde se vê um condenado, deitado de costas, com a cabeça e braço direito para fora, ele tenta alcançar um galho com folhas com a mão na parte superior horizontal do degrau. Um demônio em forma de ave com uma longa cauda, pescoço e bico, o atormenta, bicando sua boca e nariz. Este também possui nódulos claros em seu corpo escuro. Na parte superior do degrau, há uma abertura à extrema esquerda com um condenado sendo puxado para dentro por um demônio escuro, similar a um sapo. Bax sugere que estes buracos ou aberturas são o mais próximo que se chega de covas, como as que são deixadas pelos mortos no dia do julgamento.<sup>262</sup> Mas neste caso, os demônios puxam os corpos para dentro. As representações de condenados punidos por seus pecados apontam para a luxúria e lascívia, pois há vários elementos de caráter sexual, como o demônio-ave, com pescoço, cauda e bico longo, símbolo fálico. O condenado tentando

<sup>260</sup> Tradução nossa. BAX, D. Op. Cit., p. 133.

<sup>261</sup> Idem.

<sup>262</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 134.

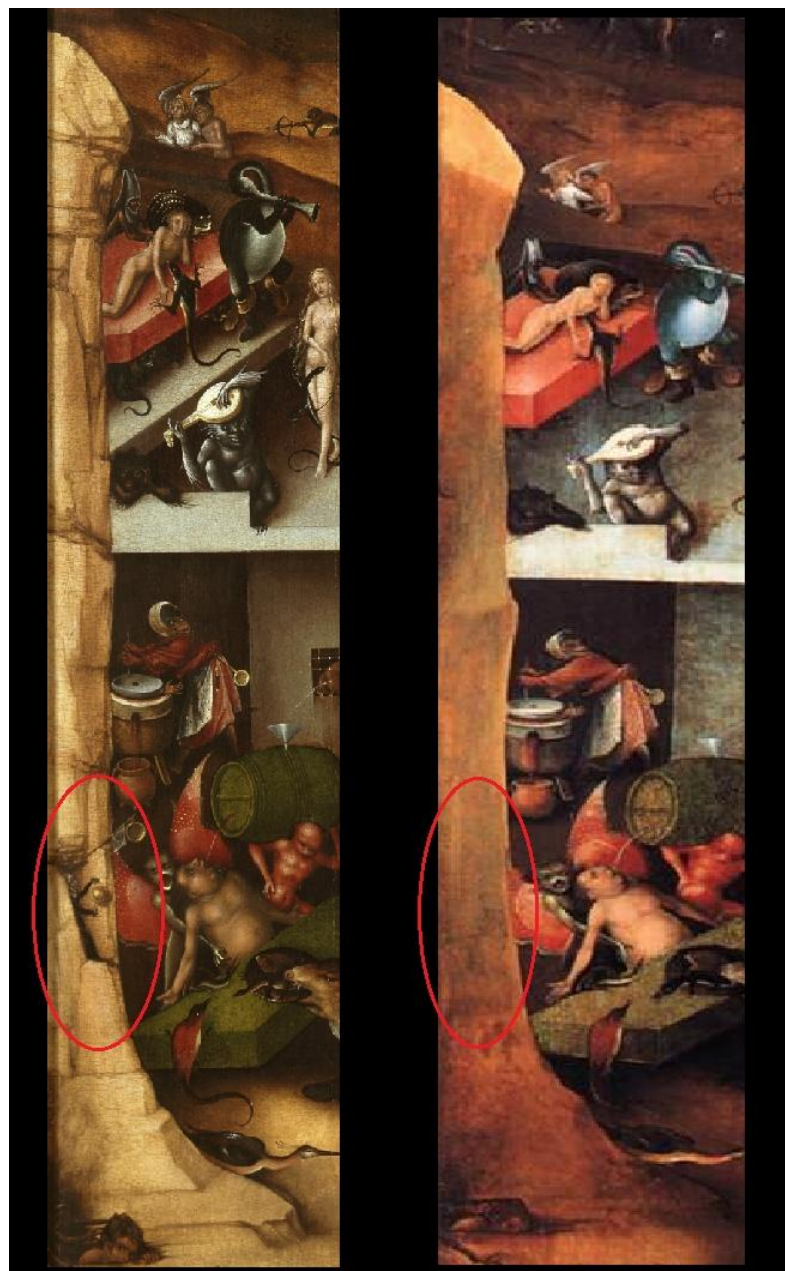
alcançar o galho que, segundo Bax, se trata de um caule de flor, o que remete ao órgão feminino, além do fato de que a expressão “arrancar uma flor”, tinha conotação sexual. O *Jardim das Delícias* de Bosch possui várias ocasiões de demonstração da flor com caráter sexual. Os próprios buracos, aberturas no chão no *Juízo Final* de Viena, nesta cena, apontam para a questão sexual, sendo indicação para o órgão feminino no período.



**Figura 101. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

A parede em rocha que se ergue à esquerda do painel, acima da elevação do solo, é longa com a ponta mais grossa, aludindo ao órgão masculino. Na cópia feita por Lucas Cranach deste *Juízo Final* de Viena, indica nesta parede um demônio feminino surgindo de uma abertura, batendo numa vasilha de metal com uma vareta, algo característico do chamado à clientes, segundo Bax. Acima dela, uma vara, também saindo da rocha, segura uma pequena bandeira, como anúncio de taberna, e uma vasilha de cobre pendurada. Bax explica que a bandeira e a vasilha de cobre eram comumente representadas juntas, indicando tabernas, bordéis. A parede correspondente ao órgão masculino no painel de Bosch não possui tal demônio, pois foi retocada por uma restauração posterior.<sup>263</sup>

<sup>263</sup> BAX, D.Op. Cit., p. 135.



**Figura 102.** À esquerda: Lucas Cranach, o Velho. *Juízo Final* (ca. 1520 – 1525). 163cm x 125cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

**Figura 103.** À direita: Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

Continuando neste nível elevado, à beira deste terraço, vemos uma árvore espinhosa cujos galhos seguram o corpo de um dos sentenciados. As raízes da árvore estão em chamas. Três demônios atormentam e punem este condenado: um deles em forma de ave, com bico e cauda longa, bica sua axila; à direita um demônio lagarto, que possui cauda e pescoço longo também, além de nódulos claros nas patas traseiras e costas, está com a cabeça em direção às

pernas do homem. O terceiro demônio, com aparência de sapo e cabelo meio longo, ouriçado, está cortando o braço do condenado com uma faca. O demônio-sapo tem um escudo às costas que reflete como um espelho, e uma espécie de faixa na cabeça. Está montado numa mulher (outra condenada), de cabelos longos e claros e a metade inferior dela está coberta com um manto avermelhado, que se arrasta no chão. Sentado em cima do restante do tecido caído ao chão, há outro pecador (Figura 106). Ele, com pernas e braços unidos ao corpo, mãos juntas, está com uma espada atravessada do peito às costas, ação esta infligida por um demônio com duas pernas e pés, mas nenhum corpo, apenas um braço no lugar da cabeça, com sua mão segurando a tal espada que atinge o condenado. A espada é larga na base e muito fina na metade superior. O demônio usa um manto verde que o cobre até os joelhos, calças vermelhas, botas pretas, desgastadas nas pontas. Um alaúde está pendurado às suas costas.

Várias características simbólicas dos demônios abordadas anteriormente aparecem neste trecho: demônio ave e réptil, com longos pescoços e caudas, espada, indicando formas fálicas, e belicosidade, no caso da espada; manchas/nódulos claros, apontando para varíola espanhola; as botas desgastadas, o alcoolismo e vadiagem. As raízes em chamas, o fogo da luxúria, como já dizia em *Die Spiegel der Sonden*<sup>264</sup>. A ave a bica a axila do condenado nos galhos sugere alusão à preguiça, fazendo referência à passagem de Provérbios 26:15, em que se fala que “o preguiçoso esconde suas mãos debaixo dos braços”<sup>265</sup>. O escudo, que reflete lembrando um espelho, pode indicar a vaidade da mulher e sua soberba, como ocorre na obra dos *Pecados Capitais* de Bosch. O tecido pode enfatizar a própria vaidade feminina. Bax argumenta a respeito dos cabelos da condenada, que o artista pode utilizar os cabelos claros, amarelos, para significados obscenos, e a faixa longa, utilizada pelo demônio que se encontra montado nela, era um acessório usado por prostitutas, na cor amarela. A condenada, então, é punida por imoralidades com os dois homens, e por ter se rendido a danças luxuriosas, sensuais, e a música para que dançasse era fornecida pelo condenado à esquerda, o menestrel, castigado pelo demônio à sua frente, que carrega às costas um alaúde, instrumento este que era comparado à vagina, na época.<sup>266</sup>

À esquerda dessa cena, um demônio similar à um inseto, com cabeça de rato, traseiro de porco espinho, nódulos brancos, encontra-se à beira do terraço/ degrau. Mais à esquerda, há outro demônio com longo bico e pescoço, e com manchas nas costas. Inseto, rato, porco

<sup>264</sup> *Die Spiegel der Sonden*. II, col. 44.

<sup>265</sup> BÍBLIA. Op. Cit., Provérbios 26:15.

<sup>266</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 137.

espinho, bico/ pescoço longo, agregam sentido erótico, como dito em outros momentos. Nódulos brancos novamente como varíola.



**Figura 104. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

No plano médio à esquerda (Figura 105107), vemos mais um grupo de demônios dedicados às funções de castigo dos ímpios. Aparentemente esta seção é dedicada aos pecados referentes à gula. Todo este trecho é repleto de condenados sendo cozidos, assados, fritos, liquidados e grelhados. Um dos condenados, entretanto, está sendo alimentado, ou melhor, embebedado, por dois demônios.





**Figura 105. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

À extrema esquerda do painel (Figura 105), uma espécie de mesa verde retangular está amparando este pecador gordo, que, como dito, está se embriagando, forçadamente, pois enquanto um demônio o segura e o inclina com a boca aberta para cima, outro derrama diretamente na boca do condenado um líquido saindo de um barril, que geralmente se armazena bebida alcoólica. A tal bebida saindo do barril provem de outra fonte que está sendo providenciada por outro indivíduo numa pequena janela com grades, este líquido suspeito é excretado por ele. O demônio que segura o homem que recebe a bebida, para que não desfaleça, possui características faciais de gato, garras, um corpo verde acinzentado e azas de borboleta vermelhas com nódulos amarelos. O responsável por entornar o barril também possui aspecto facial de gato, é todo vermelho, corpo nu, e com alguns fiapos de pelo no topo da cabeça. A expressão de náuseas e horror do condenado é visível, mas não há como evitar, pois assim será pela eternidade.

Sobre a mesa retangular o alimento do sentenciado é servido por dois demônios, um deles é cavaleiro, com armadura e elmo, constituído apenas por cabeça humana e pernas; e sua montaria: um demônio que é mistura de peixe, asas de pássaro, pés com botas pretas e

face de roedor. Estas características do demônio como a armadura, face escura, remetem à belicosidade e temperamento irritadiço. O prato que chega, com um lagarto e um sapo, segundo Bax, remete à impureza, imundice, moral torpe<sup>267</sup>. Ao lado da mesa, dois pássaros, um com bico longo e outro com cauda longa, assistem a cena. Eles representam mais uma falta do condenado além da gula, a lascívia. De forma ampla, o que se sugere nesta cena é a relação entre os pecados da gula e da luxúria, que são os mais evidentes nos demônios em volta.



**Figura 106. Hieronymus Cock (1510 – 1570), Detalhe *Juízo Final*, gravura (século XVI) 37,5cm x 52,1cm. National Gallery of Art, Washington, DC.**

Pode-se observar outra cena de tortura como punição do pecado da gula na gravura do *Juízo Final* de Hieronymus Cock, em que se vê justamente um condenado sendo obrigado a ingerir alimentos desgostosos e bebidas intragáveis, e neste caso o banquete ainda tem acompanhamento musical, com instrumentos de sopro.

Atrás dos demônios com o barril, um demônio feminino com face de macaca vestida como uma dona de casa em seus afazeres, girando sua pedra de moinho com um condenado dentro sendo moído, apenas com uma das mãos para fora (Figura 109). O líquido ensanguentado que sai do moinho é despejado num jarro de barro no chão. A cena remete principalmente à gula, e a presença do macaco simboliza a lascívia e falsidade, como visto no capítulo dois.

<sup>267</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 147.



**Figura 107. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painei central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

Ao lado direito do pequeno abrigo, da pequena janela com grade, dois demônios cozinham condenados. Mais precisamente, um assa no espeto e rega com um molho, e o outro, feminino, frita numa frigideira, que inclusive será acompanhamento para dois ovos já no chão perto da panela (Figura 110). O corpo roliço e sua função de cozinheiro, do demônio mais acima, nos dão indícios de punição por gula. Os nódulos claros em sua barriga avermelhada indicam novamente a varíola espanhola. O demônio feminino fritando um condenado está com roupas mais finas além de um arranjo no cabelo, já citado anteriormente em autores moralistas do período, como um penteado diabólico. Assim, a pessoa está sendo punida pela gula, pois está sendo cozida, e provavelmente pela vaidade excessiva, pelas características do demônio. Em *Die eerste Bliscap van Maria*, Lúcifer dá ordens para preparação de caldeirões no Inferno para tortura dos condenados<sup>268</sup>. Os condenados pendurados no interior da pequena construção de pedra encontram-se aguardando sua entrada ao caldeirão, mas uma boa parte deles já está fervilhando dentro dele. Este tipo de figuração de torturas em caldeirões é comum nas iluminuras de manuscritos também, portanto, segundo Bax, não necessariamente estas cenas representem um pecado ou uma transgressão e

<sup>268</sup> SOENS, Ernst. *Beginsel: De rol van het booze beginsel op het middeleeuwsch tooneel*. Ghent, 1843, p. 103.

particular. Esta é apenas uma forma terrível de tortura, bem como muitas outras vistas ao fundo do painel, como rodas com espetos, açoitamentos, queimaduras, esmagamentos, enforcamentos.



**Figura 108. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**





**Figura 109. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

A cena acima (figura 112) do telhado da pequena construção à esquerda do painel abriga dois pecadores e, aparentemente, dez demônios. A mulher desfila ao som dos instrumentos, um de sopro e o outro um alaúde. Os instrumentos representam respectivamente os órgãos sexuais masculino e feminino<sup>269</sup>, e os músicos representam aqueles que tocavam em bordéis e viviam como animais, na lascívia<sup>270</sup>, segundo Bax. Um dos instrumentos, neste caso o de sopro, é o prolongamento do próprio bico/boca do demônio, e seu corpo se parece com um fole das gaitas de fole do período. A cena evoca novamente o ambiente de tabernas, com música, bebida, e incitação ao sexo. Ao que indica, a mulher pecadora que desfila mostrando seus atrativos é uma meretriz, o homem deitado na cama vermelha é o cliente, que aparenta representar, além da própria lascívia, a preguiça. Os demônios que compõem a cena, lagarto, macaco, pássaro, cobra, sapo, inseto, dragão, aludem ao impuro, obsceno.



**Figura 110. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

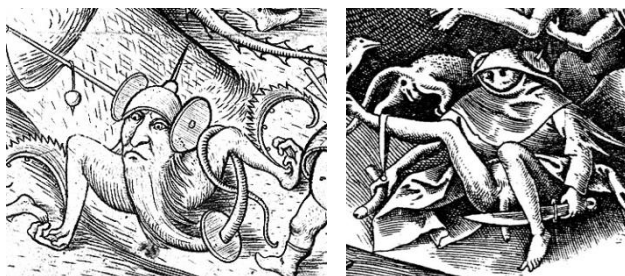
<sup>269</sup> GEISBERG. *Die Kupferstiche des Meisters*. Apud Bax, D. Op. Cit., p. 157.

<sup>270</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 157.



Como visto anteriormente, o dragão desta cena é bastante similar ao do terreno mais baixo do painel, ao lado do barril. Tanto o dragão deste trecho do telhado quanto o demônio, do instrumento de sopro, têm botas calçadas nos pés, indicando, alcoolismo. Sua cauda possui nódulos claros, indicando varíola que circulava pelas mulheres de tabernas e seus clientes. O dragão segura uma tocha comprida, e Bax sugere que seria uma alusão e paródia à entradas triunfais da nobreza com clarins e tochas acesas, como ocorreu na chegada de Joanna de Castilla em 1496 em Bruxelas.<sup>271</sup> O autor cita uma miniatura que representa o evento com a tocha similar à que vemos no *Juízo Final* de Viena, num manuscrito de Berlim, porém não encontramos esta imagem.

O estranho demônio híbrido neste mesmo plano, que usa um chapéu vermelho grande bulboso, não possui tronco, e a cabeça emenda nas patas com garras e na cauda, toda espinhosa. Na altura das orelhas há discos de metal achatados e do centro deles emana um metal pontiagudo, remetendo a uma armadura de metal, e também a afiados ferrões. Este modelo de armadura de proteção para a cabeça e orelhas é visto em gravuras de Du Hameel e Bruegel. Os olhos estão desviados para outra direção e bastante abertos. Esse conjunto de características, a agressividade imbuída nos objetos pontiagudos, o olhar do demônio, sua estatura curta, nos remetem à irritabilidade, insignificância, ira, caráter perverso, vil. Os membros que possui são similares aos de sapos, carregando então o significado de impureza. O chapéu vermelho pode estar relacionado, segundo Bax, a figura do oficial da lei responsável pelas execuções.<sup>272</sup> A cauda longa, símbolo fálico, como já é amplamente visto em outras ocasiões do painel. Assim, o que se vê neste trecho, em relação aos pecados e punições, remete à preguiça, luxúria, soberba e ira, de acordo com as características observadas nos demônios e condenados.



**Figura 111.** À esquerda: Alart Du Hameel (1450 – 1506), *Juízo Final* (após 1504), British Museum, Londres.

<sup>271</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 156.

<sup>272</sup> Idem, p. 164.

**Figura 112.** À direita: Pieter Bruegel, o Velho, *Luxúria*, da coleção Sete Pecados Capitais. Gravura publicada por Hieronymus Cock (1558). 22,5cm x 29,5cm. Royal Library of Belgium, Bruxelas.

Os cabelos e barbas brancas com que Bosch caracteriza alguns demônios, bem como este do chapéu vermelho bulbos, e também como o demônio cozinheiro e outro que virá no painel do Inferno, remete diretamente ao Diabo, pois é chamado *o velho*<sup>273</sup> nos Países Baixos.

À direita do prédio de pedra, um maquinário de tortura está a todo vapor, sendo movimentado pelos condenados que estão dentro e acima dele. Abaixo, dois condenados fazem girar aros gigantes com fileiras de espetos na superfície, onde pisam. Em cima dos aros, três demônios torturam dois condenados, um com a parte inferior do corpo aparecendo e sendo empurrado com uma vareta, pelo anus, para dentro do maquinário, em que provavelmente será torturado pelo mecanismo girado pelos aros. Um condenado já se encontra dentro do aparato, como se vê na pequena abertura com barras. O outro com a parte superior do corpo pendurada no parapeito da estrutura, segurando uma corda que vai até onde estão os aros, enquanto é segurado por dois demônios, um com corpo nu vermelho e o outro com casaco vermelho repleto de pontos amarelos, e usam elmos de metal.

---

<sup>273</sup> *De oude*: o velho. Van den Bergh. *Proeve van een kritisch woordenboek der Nederlandsche mytologie*. Apud BAX, D. Op. Cit., p. 164.



**Figura 113. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

Atrás deste aparato, um jarro verde encontra-se deitado e com sua abertura virada para direita, onde um demônio barbudo guarda sua entrada. Outro demônio rastejante se aproxima trazendo uma carta com um selo. O demônio guardião e o que traz a correspondência possuem tentáculos nos membros inferiores. O guardião segura uma adaga numa mão e uma espécie de cajado. Acima do jarro deitado está equilibrado um tampo de madeira em forma de disco, cujas beiradas contém uma fileira de ferros pontiagudos, e no centro um grande instrumento de tortura vermelho, que na verdade é uma bacia em que uma pedra de moinho se equilibra na vertical. A bacia está cheia de partes de corpos de condenados, e o moinho trata de esmagá-los. Esta bacia com o moinho dentro pode conotar os órgãos sexuais feminino e masculino. Dois condenados estão puxando a alavanca de funcionamento do moinho, e um terceiro se encontra caminhando na beirada espinhosa do disco, e está entalado num elmo de metal, com o topo da cabeça á mostra e as pernas atravessadas no tal elmo. Um pequeno demônio em cima da alavanca do moinho está de ponta cabeça fazendo truques, e representa

impureza e as zombarias, usuais em festividades desenfreadas, como diz Bax.<sup>274</sup> Todo este trecho carrega as punições de transgressões como pugnacidade, conflitos com a lei, devassidão, alcoolismo.

Nesta direção do plano médio, quase ao fundo, vemos esta ponte repleta de demônios e condenados. Um demônio pendurado nesta ponte lembra algumas criaturas vistas em *Juízos Finais* flamengos, como os de Hans Memling, no Museu Nacional de Gdansk (Polônia) e Dieric Bouts, Museu de Belas Artes (Lille), como foram abordados no capítulo anterior. Estes demônios são escuros, com garras, protuberância no topo da cabeça, um deles coberto de pelos negros.



**Figura 114.** À esquerda: Hans Memling, detalhe *Juízo Final*. Óleo sobre carvalho (ca. 1467 – 1471). 306 cm x 222 cm. Museu Nacional de Gdansk, Polônia.

**Figura 115.** No centro: Dieric Bouts, *Juízo Final*, Óleo sobre madeira (1450). Museu de Belas Artes, Lille.

**Figura 116.** À direita: Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

As ocorrências na ponte e no rio abaixo dela são abarrotadas. Condenados puxam carroças e são açoitados, alguns se afogam no rio escuro e são puxados com redes por demônios, como peixes. No paredão da extrema direita do painel, uma enxurrada de demônios e condenados chega, praticamente em cascata, e conforme os condenados vão caindo, o castigo os aguarda: um grande tablado vermelho com uma lâmina enorme no meio, onde passarão os corpos que serão partidos ao meio; um moinho com espetos puxa corpos atravessando-os com suas lâminas, e conforme vão passando, são puxados para dar vez à outro condenado que virá. Demônios com aspecto de aves assistem esta enxurrada de tortura.

<sup>274</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 182.



**Figura 117. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

Na ponte, um demônio de proporções maiores, com bico em forma de colher, lembrando uma cabeça de pato, com o corpo coberto com um manto vermelho, serve de montaria para um condenado e um demônio feminino, com chapéu pontudo e lenço, além de nódulos pelo corpo, indicando a varíola. Toda a cena parece um cortejo, com demônios vindos de várias formas bestiais: macaco; roedor; ave; cão; meretrizes (como a que está montada no demônio maior); e trazem bandeiras, tochas e tridentes. Estão se apresentando ao serviço de punir condenados.

Ao fundo, vemos labaredas de fogo, debandadas de condenados sendo lançados às chamas, outros enforcados, lançados de alturas, de barcos para o rio. Um demônio coloca ferradura nos pés de uma das condenadas. O desespero é geral. Bem ao fundo, um demônio arrasta um condenado que parece resistir. Não se pode ver com clareza, porém, as características básicas de um demônio humanóide, escuro e com asas de mariposa e chifres,



como os dos retábulos flamengos, vistos no capítulo dois e ainda pouco acima, se fazem evidentes neste também.



**Figura 118.** Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final* (1500 – 1505). Painel central: 164cm x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

### 3.2.4. Inferno

Entramos no Além Inferior. Já não estamos no terreno em que pelo menos alguma luz se via. Só habitam trevas no *Inferno*. Segundo Bax o painel direito está bastante fiel ao que o próprio Bosch pintou e os pigmentos que utilizou. Então, mesmo com retoques posteriores, ele conserva o trabalho original do pintor, quase que completo.<sup>275</sup>

O painel é basicamente em tom terroso, solo de areia escura. O fogo paira em todo o fundo, consumindo construções, barcos, árvores. Nada está intacto neste painel, sentimos o movimento do Inferno, através do fogo, da expressão das almas desgraçadas, dos demônios inquietos e do som do ambiente, que não é captado pelo olhar apenas, mas nossa percepção dos instrumentos musicais e vocalização, como elementos de tortura, fornecem um fundo sonoro à danação eterna, que exploraremos mais adiante.

Se dividirmos o painel em duas seções, superior e inferior, veremos que uma destas partes, a inferior, está mais concentrada, superlotada com demônios e condenados, enquanto que a outra, superior, mostra um terreno mais ao longe com menos aglomerações. No painel central, os demônios tinham, em sua maioria, padrões de dimensões. Não eram tão grandes em tamanho. No painel direito, Inferno, vemos demônios bem maiores em relação ao tamanho

---

<sup>275</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 215.

das pessoas, e de outros demônios humanóides. Também algumas cores se destacam neste painel, por conta da imensidão terrosa que embasa todo o Inferno. Além do próprio marrom terroso, nota-se o verde em tom apático, e o rosa claro pálido, próximo à cor salmão.



**Figura 119. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

Primeiramente vamos partir dos demônios maiores, com cores em destaque, do painel, começando pelo peixe verde na base do painel. Na cena (Figura 120), o animal marinho está caído de lado, e podemos ver em sua boca um condenado sendo engolido, e ainda com a cabeça e mãos para fora. Na lateral do peixe, um condenado está deitado de barriga sobre uma placa com cravos pontiagudos de metal, sendo empurrado para baixo por um demônio feminino com rosto de macaco, capuz preto e branco, característico de alcoviteiras, e também

visto em outras obras nestas configurações. Suas asas são de borboleta, com nódulos amarelos. Do lado esquerdo, há um pequeno demônio com aparência infantil, com fartas bochechas, um chapéu com uma vareta onde uma pequena bola vermelha se pendura numa corda, e garras nas mãos. A bola vermelha pendurada à vareta pela corda aponta para licenciosidade, segundo Bax.<sup>276</sup>

Na cauda do peixe, um pequeno demônio similar a um sapo, com cauda de lagarto, escuro, com nódulos e garras, assiste à tortura. À sua frente, acima da cauda do peixe, um pequeno fogaréu emana, não há como saber se do próprio peixe ou do solo. As bestas punindo o condenado, como nas ocasiões do painel central, dão pistas do tipo de pecado o tal sentenciado é acusado. O peixe, Bax relembra, é uma alusão à loucura e licenciosidade e símbolo fálico;<sup>277</sup> o macaco: falsidade, devassidão, contenda; as asas de borboleta com nódulos: obscenidades, varíola espanhola; sapo e lagarto: impureza, devassidão, imundice. O condenado também está com uma flecha atravessada em suas pernas, que nos remete ao símbolo fálico.<sup>277</sup> O fogaréu, tocha, representa o tipo de iluminação de tabernas. Bax explica que é possível que Bosch tivesse em mente que a palavra tocha, *torke* ou *turke*, significava *tocha* assim como *turco*. Os turcos eram identificados como servos de Lúcifer, conclui Bax.<sup>278</sup>

A figura do demônio menino representa os abusos infantis cometidos pelos chamados *Kinder verleyders*, sedutores de crianças. No período havia uma punição específica para quem cometia atos imorais com menores, e também para quem assessorava estas situações.<sup>279</sup>



<sup>276</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 216.

<sup>277</sup> Idem.

<sup>278</sup> Ibidem.

<sup>279</sup> FOKKER I. p. 426. Apud BAX, D. Op. Cit., p. 216.

**Figura 120.** Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.



**Figura 121.** À esquerda: Hieronymus Bosch, Detalhe as *Tentações de Santo Antônio* (1510), Óleo sobre carvalho. painel esquerdo: 131,5cm x 53cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

**Figura 122.** No centro: Jan Mandyn (ca. 1502 – 1560), *As Tentações de Santo Antônio* (ca. 1550). Óleo sobre madeira. Hohenbuchau Collection, Inv.-No. HB-48.

**Figura 123.** À direita: Pieter Huys, *As Tentações de Santo Antônio* (1545 – 1584). Óleo sobre madeira, 109,2cm x 149,9cm. Metropolitan Museum, Nova York.

Os demônios gigantes no plano médio do painel, à extrema direita, são um feminino e um masculino. Aparentemente o demônio feminino é identificado como representação de prostituta, pois se encontra abrindo a vestimenta e expondo seu corpo, e seu chapéu também confere a constatação, bem como o capuz descrito e visto na Figura 120. Este demônio é de cor marrom avermelhada com nódulos de varíola pelo corpo e rosto. O outro gigante, verde, solta fogo pela boca, a cabeça está inclinada para trás e veste uma armadura que representa a belicosidade. Ambos também podem significar licenciosidade e devassidão. Udo Becker explica que a cor verde na arte medieval, com efeito brilhoso como vemos neste painel, possui significado negativo, remetendo à cor do veneno. O verde alude também a elementos químicos que a alquimia do período considerava poderosos, como solventes, que podiam dissolver até ouro.<sup>280</sup>

<sup>280</sup> BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. Editora Paulus: São Paulo. 1999, p. 294.



**Figura 124.** Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

O demônio gigante a esquerda do painel olha para o espectador. Ele está devorando condenados e demônios de dentro de uma vasilha. Está vestido com um tecido verde comprido, capuz preto e carrega uma espécie de bolsa nas costas, que contém algum animal de caça, provavelmente uma ave, pois vemos algo similar a asas aparecendo. Seus cabelos são brancos, referindo-se ao *velho*<sup>281</sup> inimigo. Bax associa este demônio à modalidade de andarilho e ladrão, por seus trajes e sacola às costas, comum na época de Bosch.<sup>282</sup> A grande bola vermelha às costas do demônio, é considerada pelo autor um elemento de recreação, a bola, transformado em objeto de tortura, pois está repleto de espetos em sua superfície.

<sup>281</sup> *De oude*: o velho: Diabo.

<sup>282</sup> BAX, D. Op. Cit., p. 260.



Demônios seguram a bola, ou estão rolando por cima do demônio com ela, não há como saber ao certo.



**Figura 125. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

Notamos uma inversão de valor no Inferno, a começar pela bola vermelha, antes para diversão e recreação, e neste painel como instrumento de tortura de condenados no Inferno. Essas inversões se aplicam, por exemplo, à própria figura de Lúcifer e no que o rodeia no trecho inferior do painel. O príncipe do Inferno surge desta abertura que vem diretamente de uma elevação do terreno que lembra uma caverna. Sua aparência é bestificada: No geral podemos dizer que é um morcego, com membros superiores e inferiores em vermelho. Mas não possui asas. Sua face é negra; boca e olhos bem abertos parecem estar em chamas. Suas vestes são pretas, mas em sua cabeça vê-se um turbante verde que continua numa capa comprida sobre o corpo. Uma tocha de fogo emana do topo da cabeça e sapos dançam em volta dela. A relação que Bosch faz com elementos da vestimenta judaica e turca, (chapéu pontudo, turbante) é reconhecível nas características de Lúcifer.

De fato diversos aspectos negativos em personagens em obras de Bosch acabam fazendo alusão ao visual do oriente médio, da forma como era visto na época.<sup>283</sup> O ventre de Lúcifer é uma grelha em que se enxerga por dentro, fogo e brasas. Um pequeno demônio na iluminura do Livro de Horas de Catherine Cleves apresenta algumas similaridades, como, o corpo preto, garras, ventre e olhos em chamas.

<sup>283</sup> HARTAU, Johannes. Bosch and the Jews. *Anales Del instituto de Investigaciones Estéticas*. Número 86. 2005, p. 30- 36.



**Figura 126.** Livro de Horas de Catherine Cleves (ca. 1440). MS M.917/945, fol. 168v. Morgan Library and Museum, Utrecht.

Aparentemente, Lúcifer está sentado, e está na direção oposta à de Cristo no painel central. A entrada da tal caverna em que Lúcifer se encontra, está circundada de sapos. Tanto estes quanto os dançantes no turbante do Diabo representam impureza, sujeira.



**Figura 127.** Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

Joseph Leo Koerner observa a respeito das duas almas condenadas localizadas no trecho inferior do painel, onde se vê a figura de Lúcifer. O autor cita estes indivíduos, e os relaciona com as figuras de Adão e Eva (Figura 128), por estarem próximos um do outro e pelas características físicas similares aos mesmos personagens no painel esquerdo, Paraíso. Eles se encontram em frente ao inimigo maior de Deus para ouvir sua sentença de seus lábios infernais, como diz Koerner. À direita de Lúcifer, o promotor lê em voz alta os crimes dos quais são acusados.<sup>284</sup> No meio do aglomerado de demônios, há muitos similares a aves com caudas e bicos longos, remetendo a aspectos de lascívia e obscenidade. Os nódulos de varíola também estão por toda parte.

### 3.2.4.1. Tortura Musical

Retomando a questão de objetos inverterem seu significado original para aludir a algo negativo no Inferno, vamos abordar a questão dos elementos musicais do painel. Não há como

<sup>284</sup> KOERNER, J. L. *Bosch & Bruegel: from enemy painting to everyday life*. Princeton University Press. 2016, p. 64.



dizer se de fato todos aqueles demônios representados tocando instrumentos de sopro e cordas estão com intuitos musicais, mas podemos supor que sons emanam destes instrumentos, assim como o canto de uma das almas condenadas, no plano inferior esquerdo do painel, onde uma mulher lê e entoa uma partitura indicada por um dos demônios ao seu lado. O que se nota ao vermos tal cena da representação da mulher, (que Koerner chamou de Eva, mais acima), cantando e os demônios tocando e também cantando, é que tal ação musical agrega caráter de punição, tortura até.



**Figura 128. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**



**Figura 129.** Hieronymus Bosch, *Inferno Musical: jardim das Delícias* (1504). Óleo sobre madeira, painel direito: 220cm x 97,5cm. Museo Nacional Del Prado, Madrid.

Dentro deste parâmetro da tortura musical, há outro painel do Inferno também de Bosch, no tríptico *Jardim das Delícias*, exposto no Museo Del Prado, Madrid, em que praticamente todas as funções de tortura e punições infligidas aos pecadores são de caráter musical, ou tem relação com a música. Algumas sugestões das razões do uso de instrumentos musicais como objetos de tortura em obras de Bosch são, por exemplo, que tal punição é apropriada e destinada aos menestrelis viajantes por sua discordante musicalidade. Outros autores examinam a cena como a representação da *Luxúria*, “música da carne”.<sup>285</sup> Segundo Holsinger a questão da tortura musical é matéria amplamente conhecida no cotidiano medieval, e complementa que Bosch não utilizou as possibilidades mais radicais e espetaculares que essa tradição poderia ter oferecido a ele.<sup>286</sup>

<sup>285</sup> HOLSINGER, Bruce, W. *Music, Body and desire in medieval culture*. Stanford University Press: California. 2001, p. 255.

<sup>286</sup> Idem, p. 257.



Quanto à funcionalidade punitiva da música no fim do século XV e começo do XVI, utilizada então por Bosch, nos colocamos a par da opinião de Herzfeld-Schild, que aborda a questão penal musical como parte do sistema judicial do período, em algumas regiões dos Países Baixos<sup>287</sup>. A autora aborda obras de dois artistas, Bruegel e Wierix, os quais ilustraram a questão da tortura musical da forma como era conhecida, e também anteriormente, em caráter de exibição e humilhação pública. Os punidos eram colocados em espécies de pequenas jaulas no alto de pilares, conhecidas também como pelourinhos, postas à vista de todos em ruas, e tinham instrumentos musicais presos a suas mãos e pescoço. Herbert Fischer explica que a quebra da harmonia e equilíbrio dos sistemas legais existentes seria o suficiente para merecer a degradação musical e cárcere.<sup>288</sup>

No exemplo da imagem pintada por Bruegel, vemos um homem num desses pelourinhos, atado a um instrumento de cordas que aparenta ser uma espécie de violino do século XVI. Já na gravura de Wierix, o punido encontra-se no pelourinho, preso a um instrumento de sopro que é aparentemente uma charamela, predecessora do oboé.



**Figura 130. À esquerda: Pieter Bruegel. Detalhe *Os Provérbios Flamengos* (1559). 117cm x 163cm . Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.**

<sup>287</sup>HERZFELD-SCHILD, Marie Louise. 2013, p. 16. 'He Plays on the Pillory'. *The Use of Musical Instruments for Punishment in the Middle Ages and the Early Modern Era. Torture*, volume 23, 3, 2013, p. 16.

<sup>288</sup>FISHER, Herbert. *Musikinstrumente in der alten Strafrechtspflege*. Antaios, 1971, p. 321-331. Apud HERZFELD-SCHILD, M. L. Op. Cit., p. 16.

**Figura 131. À direita: Jan Wierix (1549 – 1615). Detalhe Homem rico tocando violino num osso de mandíbula (ca. 1568). Gravura, 26,2cm x 22,3cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York.**

Neste molde legal da punição com uso de instrumentos musicais podemos caracterizar uma das torturas vistas no Inferno de Bosch, como a mulher executando ao canto uma partitura, auxiliada por um dos demônios, como parte de uma punição conhecida da comunidade, com valor judicial, que não apenas forçava o ato de tocar um instrumento, neste caso, cantar, como era uma exibição pública para humilhação e sujeito a linchamento alheio.



**Figura 132. Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164 cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.**

Seguindo a análise da tortura no Inferno do *Juízo Final* de Viena, observamos as funções musicais no painel da tortura através dos executores demoníacos, que, neste caso,



tocam instrumentos musicais e cantam, atormentando os banidos. A variedade de instrumentos é composta por uma charamela, um alaúde, uma espécie de gaita de fole, uma lira, um tambor, uma flauta doce e um clarim.



**Figura 133.** Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

Esta é a lista dos instrumentos, porém, consideramos, nesta obra, que o fator tortura é caracterizado pelos instrumentos tocados próximos ao castigado, assim como a própria execução da partitura cantada pela alma condenada e por um dos demônios. Neste ínterim podemos agregar a charamela, a gaita de fole e o alaúde, que se encontram diretamente conectados à condenada, porém o alaúde não está sendo tocado naquele momento. Em termos de instrumentos comuns no medievo, a gaita de fole era o instrumento popular universal<sup>289</sup>, a charamela, com seu som dito “rude”, agudo e penetrante<sup>290</sup>, segue para o contexto mais popularesco também. O alaúde, conhecido desde o século IX, foi trazido à Península Ibérica pelos conquistadores árabes, mas só se espalhou pelo restante da Europa pouco antes do

<sup>289</sup> GROUT; PALISCA. História da Música Ocidental. Gradiva: Lisboa. 2007, p. 92.

<sup>290</sup> SUMMERS; O'ROURKE-JONES. Music: The Definitive Visual History. DK Publishing: Colorado. 2013, p. 34.

Renascimento<sup>291</sup>. Considerando o caráter intenso dos sons da gaita e da charamela, e a posição em que observamos que a segunda se encontra no painel do Inferno de Bosch, direcionada bastante próxima ao ouvido da cantora, conclui-se que sua função de tormento está em progresso, visto que será um som persistentemente eterno. Leva-se em conta que estes instrumentos próximos à cantora estejam, de certa forma, atrapalhando sua leitura e execução musical, o que causaria um tipo de tormento também.

### 3.2.4.2. Partitura

O *Juízo Final* de Viena, sendo uma obra do começo do século XVI, contém uma partitura com alguns padrões do período, e pode ser analisada de forma que possamos fazer uma leitura parcial do que vemos nela. Utilizaremos as observações possíveis de serem visualizadas. Trata-se de um excerto musical escrito em um tetragrama<sup>292</sup>, sobre o qual a notação se estende encabeçada por clave de Do na terceira linha. Foi feita uma transcrição nos moldes de notação moderna para podermos visualizar mais facilmente o contorno melódico composto. Desta forma observamos determinadas passagens e intervalos<sup>293</sup> que julgamos relevantes para a análise.

Na sequência de notas que foram transcritas, as passagens entre a décima quinta para a décima sexta, e da décima sexta para a décima sétima, há o intervalo conhecido como trítano<sup>294</sup>, três tons inteiros, que neste trecho está escrito de forma melódica, ou seja, consecutivamente. Na posição da décima terceira nota, há o mesmo intervalo, porém escrito de forma harmônica, executado simultaneamente.

O trítano é um intervalo dentro do qual se encontram três tons inteiros, que por volta do século IX passou a ser conhecido como um problema na música, por causar efeito de dissonância e ser de difícil execução para vozes. Por esse motivo passou-se a não utilizar o trítano em composições, sendo banido dos termos musicais competentes da época, que, neste caso, era a própria Igreja Católica<sup>295</sup>. Séculos mais tarde já havia sido caracterizado como o

<sup>291</sup> GROUT; PALISCA. Op. Cit., p. 92.

<sup>292</sup> Tetragrama: Pauta com quatro linhas.

<sup>293</sup> Intervalo: espaço entre duas notas.

<sup>294</sup> Trítano: três tons inteiros.

<sup>295</sup> BURNS, Anthony. *A Brief History of the Devil's Tritone* 2016. Artigo disponível em:

<<http://mentalfloss.com/article/77321/brief-history-devils-tritone>> (visitado em 28 de novembro de 2017).

“*diabolous in musica*”, e utilizado por compositores como Gesualdo e Monteverdi para representar forças malignas através da música.<sup>296</sup>

A escrita em tetragrama e contorno melódico remetem ao estilo composicional do cantochão, canto litúrgico oficial da Igreja Católica Apostólica Romana. Estilo muito conhecido pelo nome canto gregoriano, associado a um dos compositores mais notórios desta modalidade, Papa Gregório Magno, século VI. O uso do cantochão permaneceu ao longo dos séculos evoluindo e modificando-se, e até hoje é executado em certos rituais e cerimônias litúrgicas<sup>297</sup>.

A imagem da partitura na pintura, mesmo com aproximação cuidadosa, não permite que enxerguemos todos os detalhes escritos na partitura, desta forma nossa análise foi basicamente uma transcrição das notas visíveis em suas respectivas linhas. Infelizmente foi impossível a leitura do texto, porém, levando-se em conta a proximidade do excerto com o cantochão, é possível que esteja em latim, idioma oficial para este tipo de composição.



**Figura 134.** Hieronymus Bosch, detalhe do *Juízo Final*, óleo sobre madeira, (1500 – 1505). Painel direito: 164cm x 60 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.

Foi observada também alguma semelhança do suporte em que se encontra a partitura, para com livros litúrgicos do medievo. Consideramos esta relação como outra referência aos

<sup>296</sup> CARREIRO; MIRANDA. *Representações sonoras do Diabo no cinema: vozes múltiplas e músicas mínimas em O Exorcista* p. 10. Artigo disponível em:

<[http://www.compos.org.br/biblioteca/artigocomposcomautoria\\_2862.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/artigocomposcomautoria_2862.pdf)> (visitado em 26/11/2017)

<sup>297</sup> GROUT; PALISCA. Op. Cit., p. 50.



ritos eclesiásticos por conta da exclusividade com que se encontrava este tipo de manuscrito no período. Era privilégio de poucos uma coletânea de cantos num livro adornado.

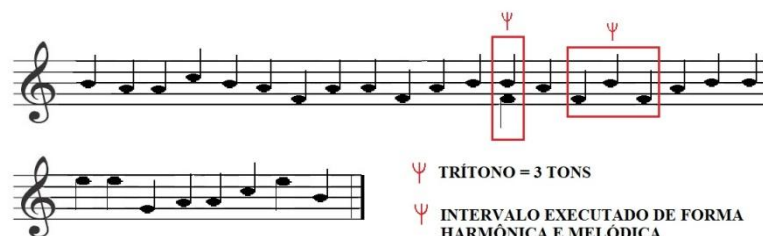


Figura 135. Transcrição em notação moderna e indicação do trítano no excerto.

Observamos, então, uma mistura de elementos litúrgicos, como um manuscrito contendo cânticos que tendem a referências monásticas, com instrumentos de sonoridade intensa, uma cantora, do sexo feminino, que não condiz com o cantochão, pois são sempre vozes masculinas e, uma composição que não se adéqua totalmente às regras do estilo, como o uso do trítano. Relembrando a questão dos instrumentos, no plano central do painel, uma criatura sobra com seu traseiro um instrumento citado anteriormente como um clarim, ou trombeta, que tinha finalidade solene, usado apenas para a nobreza<sup>298</sup>, o que podemos relacionar ao anúncio e aparição do próprio Diabo surgindo de um pequeno prédio no plano inferior do painel.

Há uma inversão de papéis nesta representação, que pode ser interpretada como a própria quebra da harmonia e da ordem civil e religiosa consumada com o visual infernal deste painel. Com relação à questão musical, considerando-se que a região onde hoje se encontra a Bélgica e o extremo noroeste da França eram morada da maioria dos grandes compositores nortenhos de finais do século XV<sup>299</sup>, estima-se que houve o contato de artistas de outras guildas, como Bosch e Cranach com obras destes músicos e mesmo com obras mais antigas. O que poderia explicar elementos musicais presentes nas obras destes artistas. Tal relação entre a pintura deste período e região com sua música encontra-se numa obra de pintura chamada *Concerto no ovo*, exposta no Palácio de Belas Artes de Lille, que seria uma réplica sobre tela derivada do original perdido, atribuído à Bosch, do qual existe um esboço preparatório no Kupferstichkabinett, Berlim.

<sup>298</sup> Idem, p. 92

<sup>299</sup> GROUT; PALISCA. Op. Cit., p. 170.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após iniciarmos a empreitada pela temática diabólica dentro da arte de Bosch, fazemos o encerramento deste estudo, refletindo no respeito que devemos ao tema. Hieronymus Bosch, o pintor de miniaturas em amplos suportes, criador de ambientes e cenas em larga escala com uma riqueza de detalhes notável. Compositor da música que se ouve nas profundezas do Inferno, e criador dos demônios, desde simplórios aos que contém hibridizações complexas e tocam instrumentos musicais avulsos ou oriundos de seus próprios orifícios.

No percurso da pesquisa tivemos oportunidade de manter um olhar afiado e explorar cenas e demônios do Juízo Final de Viena. Neste caminho, nos deparamos com questões não muito usuais nesta mídia e temática, a tortura musical e a própria partitura existente no painel direito, Inferno, cuja música foi analisada e transcrita em notação moderna, ao menos o que se fez inteligível deste minúsculo manuscrito. Consideramos esta representação em miniatura da tortura musical, juntamente aos demônios tocando e cantando gerando aflição aos condenados, um destaque na pintura flamenga, e na obra de Bosch. O pintor já utilizou elementos musicais de forma detalhada e grandiosa em função de tortura no *Inferno Musical* do tríptico *Jardim das Delícias Terrenas*, e como forma de demonstração de despreocupação e licenciosidade de pecadores, como na *Carroça de Feno* e *Nau dos Loucos*. Desta forma, esta pequena análise se faz importante no todo do *Juízo Final* de Viena, pois este aspecto da obra não havia sido explorado anteriormente, nem foi apresentado em pesquisas lidas por nós, ao menos não foi encontrado material, em análises de cunho específico musical.

As iluminuras nas margens de manuscritos, como as do Saltério de Gorleston, Inglaterra, apresentaram seres híbridos bestiais tão grotescos quanto os boschianos, e, segundo as fontes que guardam e conservam esses manuscritos, apesar de terem sido colocados nestas obras escritas para entreter e divertir o leitor causam atualmente estranhamento e mesmo incompreensão de qual poderia ser o significado destes seres. A mesma sensação se nota em cenas de Bosch, porém, este imagético ganho sentido quando analisada no contexto do pintor.

As perguntas propostas no início do estudo nos permitiram trilhar um caminho que contribuiu para, no início, desmembrar as figuras bestiais, e num segundo momento, para

chegar a hipóteses de construção da imagética demoníaca boschiana. Sendo assim, qual o cerne das figuras demoníacas boschianas? No caminho percorrido por nós, é a tradição iconográfica, regional, linguística e mesmo folclórica dos Países Baixos, que veio através de sua família e cidade natal. Por isso alguns olhares podem julgar seres demoníacos de Bosch de aspecto diferente dos monstros de outros pintores flamengos, como Hans Memling e Jan Van Eyck, porém, a resposta que encontramos é que, não há diferença, o que ocorre é que os ditos pintores utilizaram apenas algumas das dezenas que há em modelos vistos em iluminuras e no próprio Bosch. Ele é extremamente variado no *Juízo Final* de Viena e compõe mais cenas, ocupando um amplo espaço do todo do tríptico com estas bestas em suas funções.

Em relação aos ambientes escuros, repletos de fogo, labaredas, são cenas que o próprio Bosch testemunhou em sua vida. A noite em escura iluminada pelos grandes incêndios nas cidades do medievo em diante eram paisagens que apavoravam populações inteiras. O incêndio em 's-Hertogenbosch (ca. 1463) pode ter legado imagens dignas de ambientes infernais. O ambiente de tortura em cenas cotidianas remete ao que se via no período, pois enredos do tipo ocorriam no século XV, e a utilização dos utensílios, muitas vezes do cotidiano, panelas, garfos, facas, para as execuções das punições aproximava ainda mais o entorno do observador ao momento representado. Ao fim, observa-se que estes aspectos, demônios, cenas infernais, do *Juízo Final* de Viena estão a serviço do moralismo e construção do imaginário e imagética cristãs, tanto do artista quanto do público que teve acesso ao trabalho. O fato de o estilo de Bosch ter sido reproduzido por seguidores posteriores comprova que a repercussão desta veia artística voltada para o grotesco foi digna de mercado, e do agrado de um público nobre e erudito. Hieronymus Bosch, o pintor do realismo interno humano.

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 2006.

BADKE, David. *Bestiary*. Disponível em: <<http://bestiary.ca/intro.htm> > Acesso em 22/07/2019.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Réveils et Prodiges. Le gotique fantastique*. Paris: Armand Colin. 1960.

BAX, Dirk. *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach: Two Last Judgement triptychs*. Amsterdã: North-Holland Publishing Company. 1983.

BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Paulus. 1999.

BERGHE, Jan van den. *Dichten em spelen*. Editado por C. Kruyskamp. Martinus Nijhoff, Den Haag. 1950. Disponível em: <[http://www.dbnl.org/tekst/berg051ckru01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/berg051ckru01_01/colofon.htm) > Acesso em: 12/08/2019.

BERNOLET, Joseph; Vários autores. *Catalogue of exhibition: Flanders in the fifteenth century: art and civilization*. Detroit: The Detroit Institute of Arts. 1960.

Bíblia Sagrada. tradução de João Ferreira de Almeida. 6ª edição, Santo André: Geografica Editora. 2005.

BOENDALE, Jan van. *Der Leken spiegel I. Século XIV. Nederlandsche gedichten uit de veertiende eeuw van Jan van Boendale, Hein van Aken*. M. Hayez, Drukker der Koninklijke Akademie: Bruxelas. 1869. Disponível em: <[http://www.dbnl.org/tekst/boen001leke01\\_01/colofon.php](http://www.dbnl.org/tekst/boen001leke01_01/colofon.php) > Acesso em 13/07/2019.

BOSCH. *Coleção Mestres da Pintura*. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial. (1ª edição) 1977.

BOSING, W. *Bosch: a obra de pintura*. Köln: Taschen. 2010.

BRUGMAN, Jan. *Verspreide Sermoenen*. Editado por A. van Dijk O.F.M. De Nederlandse Boekhandel: Antwerpen, 1948. Disponível em: <[http://www.dbnl.org/tekst/brug013vers01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/brug013vers01_01/colofon.htm)> Acesso em 10/07/2019.

BRUYN, J. *Twee St Antonius-panelen en andere werken van Aertgen van Leyden*. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 11 (*Dois painéis de St Antonius e outros trabalhos de Aertgen van Leyden*. Anuário holandês 11 da história da arte). 1960.

CARROL, Tim; CLIFF, Ken. *The medieval Bestiary: a complete handbook of medieval beasts*. Estados Unidos: White Wolf Publishing. 1991.

CASTELLI, Enrico. *Il demoníaco nell'arte*. Milano-Firenzi: Bolati Boringhieri. 2007.

CINOTTI, Mia. *L'Opera completa di Bosch*. Milano: Rizzoli Editore. 1968.

CLAIRVAUX, Bernard of. *Excerpts from The Apologia to Abbott William of St.-Thierry. On gold and silver images in monasteries*. Século XII, 29. 1127.

COVOLAN, Elaine N. de A. *Esculturas Boschianas: explorando possibilidades escultóricas a partir da obra de Hieronymus Bosch*. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. 2011.

CURLEY, M. *Physiologus: a medieval book of nature lore*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

DA SILVA, Isaac Vieira. *A obra pictórica de Jerônimo Bosch à luz de escritos dos séculos XV, XVI e XVII*. Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em filosofia ao programa de pós graduação em filosofia da FFLCH – USP. 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-15072015-153742/pt-br.php>> Acesso em 08/01/2019.

*Dat Bouck der Bloemen*. Século XV. Editado por P. S. Schoutens. Instituut voor Nederlandse Lexicologie (samenstelling em redactie), Cd-rom Middelnederlands. Sdu Uitgevers/ Standaard Uitgeverij, Den Haag/ Antwerpen, 1998. Disponível em: <<https://www.dbnl.org/titels/titel.php?id=pott002ssch01>>. Acesso em 10/08/2019.



*Des Coninx Summe*. Editado por D. C. Timbergen. A.W. Sijthoff: Leiden. 1907. Disponível em: <[http://www.dbnl.org/tekst/\\_con001coni01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/_con001coni01_01/colofon.htm)> Acesso em 10/07/2019.

*Die Dietsche Lucidarius*. Anônimo. Editado por Philippe Marie Blommaert, Ghent. 1856.

*Die Spiegel der Sonden*. Editado por J. Verdam, Leiden. 1900 - 1901. InstituutvoorNederlandseLexicologie(samenstellingenredactie), Middelnederlands. Sdu Uitgevers/ Standaard Uitgeverij, Den Haag: Antwerpen. 1998. Disponível em: <[http://www.dbnl.org/tekst/\\_spi002jver02\\_01/colofon.php](http://www.dbnl.org/tekst/_spi002jver02_01/colofon.php)> Acesso em: 13/07/2019.

DOMINGUEZ, Francisco José. *Animales, monstruos y criaturas fantásticas en el Bosco*. Disponível em: <<http://queaprendemoshoy.com/animales-monstruos-criaturas-fantasticas-bosco/>> Acesso em: 28/06/2019.

DUFFIELD, Karin. *Hieronymus Bosch in context: a re-evaluation of the artist through the enlightened thinking of Desiderius Erasmus*. Estados Unidos: ProQuest LLC Publishing. 2014.

FERGUSON, George. 1989. *Signs and Symbols in Christian Art*. Oxford: Oxford University Press. 1989.

FRÄNGER, Wilhem. *Il regno millenario di Hieronymus Bosch*. Milano: Guanda Editore. 1980.

GARCIA, Muriel. *As imagens em bestiários ingleses dos séculos XII e XIII*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de História da FFLCH – USP. 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122015-154827/pt-br.php>> Acesso em: 12/01/2019.

GAUFFRETEAU-SEVY, M. *Hieronymus Bosch: “El Bosco”*. Barcelona: Imprenta Juvenil. 1973.

GROUT; PALISCA. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva. 2007.

HAND, John Oliver; WOLFF, Martha. *Early netherlandish painting. National gallery of art sistematic catalogue*. Princeton: Princeton University Press. 1986.

HARBISON, Craig. *Jan van Eyck: the play of realism*. 2ª edição: Londres: Reaktion Books. 2012.

\_\_\_\_\_. *Visions and meditations in Early Flemish Painting*. Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 15, No. 2. (p. 87-118). 1985, p. 87. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0037-5411%281985%2915%3A2%3C87%3AVAMIEF%3E2.0.CO%3B2-X>> Acesso em 02/01/2018.

HARTAU, Johannes. *Bosch and the Jews*. Anales Del instituto de Investigaciones Estéticas. Número 86. 2005.

HERZFELD-SCHILD, Marie Louise. 2013, p. 16. *'He Plays on the Pillory'. The Use of Musical Instruments for Punishment in the Middle Ages and the Early Modern Era. Torture*, volume 23, 3, 2013.

HITNER, Sandra. *O Bestiário nas escolas do norte europeu*. Revista Histórica, nº 12. Julho, 2006.

HOLSINGER, Bruce, W. *Music, Body and desire in medieval culture*. California: Stanford University Press. 2001.

HUIZINGA, J. *O Declínio da Idade Média*. São Paulo: Edusp /Verbo. 1978.

ILSINK, Matthijs; KOLDEWEIJ, Jos. *Catalogue Raisonné: Hieronymus Bosch: painter and draughtsman*. New Haven e Londres: Yale University Press. 2016.

JACOBS, Lynn. *The triptychs of Hieronymus Bosch*. The Sixteenth Century Journal, Vol. 31, No. 4. 2000, p. 1009-1010. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2671185>>. Acesso em: 10/02/2019.

JAMES, Montague Rhodes. *The Bestiary*. Windsor: Eton College Natural History Society Annual Report. 1930 – 1931. Versão digitalizada em 2003 por David Badke, p. 06. Disponível em: < <http://bestiary.ca/etexts/James1931/James1931.htm> > Acesso em: 28/07/2019.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Trad. Ivone Castilho, São Paulo: Martins Fontes. 1994.

KELLY, H. A. *Satã: uma biografia*. São Paulo: Editora Globo. 2008.

KLEIN, Peter; MCGINN, Bernard. *The Apocalypse in the Middle Ages*. New York: Cornell University Press. 1992.

KNORRE. *Icon of the Last Judgement: a detailed analysis*. Moskow: National Reserch University. 2013.

KOERNER, Joseph Leo. *Bosch & Bruegel: from enemy painting to everyday life*. Princeton: Princeton University Press. 2016.

KOLDEWEIJ, Jos; Paul VANDENBROECK, Paul; Bernard VERMET, Bernard. *Hieronymus Bosch. The complete paintings and drawings*. Rotterdam: NAI Publishers. 2001.

KOLDEWEIJ; Bernard VERMET. *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*. Rotterdam: NAI Publishers. 2001.

KOLDEWEIJ, Jos; SPRONK, Ron; ILSINK, Mathijs; KEYSER, Nouchka. *The patrono of Hieronymus Bosch's "Last Judgement" triptych in Vienna*. 2018. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/326129215\\_The\\_patron\\_of\\_Hieronymus\\_Bosch%27s\\_%27Last\\_Judgment%27\\_triptych\\_in\\_Vienna](https://www.researchgate.net/publication/326129215_The_patron_of_Hieronymus_Bosch%27s_%27Last_Judgment%27_triptych_in_Vienna)> Acesso em: 02/01/2019.

KOLDEWEIJ, Jos; VERMET, Bernard. *Hieronymus Bosch, El Bosco. Obra completa*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. 2005

LINFERT, Carl. *Hieronymus Bosch*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishing. 1972.

LINK, L. *O Diabo: A máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.

MAERLANT. *Der Naturen Bloemen*. J.Vuylsteke, Gent /Martinus Nijhoff, Den Haag. 1892. Disponível em: <[http://www.dbnl.org/tekst/wink002maer01\\_01/colofon.php](http://www.dbnl.org/tekst/wink002maer01_01/colofon.php)> Acesso em: 15/08/2019.

MARIAS, Fernando. *Heronymus Bosch*. São Paulo: Editora Nova Cultural. 1986.

MARÍAS, Fernando; TORVISO, Isidro Bango. *Bosch: realidade, símbolo y fantasía*. Vitoria: H Fornier, S. A. 1982.

NOGUEIRA, *O Diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Edusc. 2000.

O'GRADY, J. *The Prince of darkness*. Dorset: Element Books Limited. 1989.

O'HEAR, Natasha; O'HEAR, Anthony. *Picturing the Apocalypse: The book of Revelation in the Arts over Two Millennia*. Oxford: Oxford University Press. 2017.

PANOFSKY, E. *Early Netherlandish painting: its origins and character*. Cambridge: Harvard University Press. 1966.

PEÑALVER ALHAMBRA, Luis. *Los monstruos de El Bosco*. Valadollid: Junta de Castilla y Leon, 2003.

POKORNY, Erwin. *Alart du Hameel and Jheronimus Bosch: Artistic relations and chronologies*, p. 264 – 276. IV Internacional Bosch Conference. Jheronimus Bosch Art Center, 's-Hertogenbosch. 2016, p. 267. Disponível em:

<<https://www.academia.edu/people/search?utf8=%E2%9C%93&q=jheronymus+Bosch+alart+duhameel>> Acesso em 22/07/2019.

QUÍRICO, T. *A representação do Juízo Final como imagem devocional*. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, SC, 2015.

\_\_\_\_\_. *A representação do Cristo juiz em pinturas toscanas do Trecento ao Cinquecento*. Revista Concinnitas (UERJ), n. 23, vol. 2, 2013.

\_\_\_\_\_. *As funções do Juízo final como imagem religiosa*. 2010. Disponível em: <[www.academia.edu/1063139/As funções do Juízo final como imagem religiosa](http://www.academia.edu/1063139/As_funções_do_Juízo_final_como_imagem_religiosa)>.

Acesso em: 20/08/2016.

READ, Herbert. *Arte e Alienação. O Papel do Artista na Sociedade*. Editora Zahar: Rio de Janeiro, 1968.

RUDY, Kathryn M. *Rubrics, images and indulgences in Late Medieval Netherlandish manuscripts*. Leiden: Brill. 2016.

RUSSEL, J. B. *Lúcifer: O Diabo na Idade Média*. São Paulo: Madras Editora, 2003.

RUUSBROEC. *Van den Gheesteliken Tabernakel*. Editado por Jean Baptiste David. Maetschappyder Vlaemsche Bibliophilen: Gent. 1858. Disponível em: <[http://www.dbnl.org/tekst/ruus001vlae02\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/ruus001vlae02_01/colofon.htm)> Acesso em 15/07/2019.

SCHMITT, J; LE GOFF, J. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval I*. (trad. Vivian Coutinho de Almeida). Bauru: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

SILVER, L. *Jheronymus Bosch and the Issue of Origins*. Journal of Historians of Netherlandish Art. Vol. 1, Issue 1. 2009.

SOENS, Ernst. *Beginsel: De rol van het booze beginsel op het middeleeuwsch tooneel*. Ghent, 1843.

*Sidrac, Hat Boek van. (O livro de Sidrac)*. Editado por J. F. J. van Tol. Paris: Amsterdam. 1936. Disponível em: <[https://www.dbnl.org/tekst/\\_sid001boek01\\_01/colofon.php](https://www.dbnl.org/tekst/_sid001boek01_01/colofon.php)> Acesso em: 20/07/2019.

STRÖHER, C; KREMER, C. *Os pecados e os prazeres terrenos no Jardim das Delícias de Bosch*. Revista do corpo discente do PPG-História da UFRGS. Vol. 3, n. 7, fevereiro 2011.

SUMMERS; O'ROURKE-JONES. *Music: The Definitive Visual History*. Colorado: DK Publishing. 2013.

TATSCH, Flavia Galli. *A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade*. Domínios da Imagem, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015.

VIRDIS, C. L. *Le deliziedell'Inferno*. Veneza: Editora Imprint, 1992.

WELTERS, H. *Limburgsche legenden, sagen, sprookjes, en volksverhalen*. De Weduwe H. H. Uyttenbroeck: Venlo. 1875. Disponível em: <[http://www.dbnl.org/tekst/welt004limb02\\_01/colofon.php](http://www.dbnl.org/tekst/welt004limb02_01/colofon.php)> Acesso em: 15/08/2019.

WOODS, Alen. *Hieronymus Bosch and the art of the death agony of feudalism*. Londres. 2010.



WRIGHT, Thomas. *Bestiário de Philippe de Thaon* (século XII). Editado por Thomas Wright, do Trinity College, Cambridge. Londres: Historical Society of Science. 1841. Versão digitalizada em 2003 por David Badke, p. 36. Disponível em: <<http://bestiary.ca/etexts/wright1841/wright1841.htm>> Acesso em: 28/07/2019.

WURZBA, Lilian. *Natureza irreal ou fantástica realidade? Uma reflexão sobre a melancolia religiosa e suas expressões simbólicas na obra de Hieronymus Bosch*. Tese de Doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2009.

ZIERER, Adriana. *A Visão de Tândalo no contexto das viagens imaginárias ao Além Túmulo: religiosidade, imaginário e educação no medievo*. Notandum 32. Maio-agosto 2013. CEMOrOC-Feusp / IJI-Universidade do Porto, 2013.

\_\_\_\_\_. *O Diabo e suas múltiplas imagens nas iluminuras do Monstro Devorador e do Anjo Caído (século XV): alguns exemplos*. Revista Antíteses, v. 9, n. 17, (p. 12-35), jan./jun. 2016.

ZUIDDAM, B. *The Devil and his Works: the Owl in Hieronymus Bosch (c. 1450-1516)*. SAJAH. Vol. 29, n. 2. 2014.

## Referências digitais

BURNS, Anthony. *A Brief History of the Devil's Tritone*. 2016. Disponível em: <<http://mentalfloss.com/article/77321/brief-history-devils-tritone>> Acesso em: 28/11/2017.

CARREIRO; MIRANDA. *Representações sonoras do Diabo no cinema: vozes múltiplas e músicas mínimas em O Exorcista*. p. 10. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. <[www.compos.org.br](http://www.compos.org.br)>. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/biblioteca/artigocomposcomautoria\\_2862.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/artigocomposcomautoria_2862.pdf)> Acesso em 26/11/2017.

Walters Art Museum (Baltimore). Digital Manuscripts. Disponível em:  
<<http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W87/description.html>>  
(Acesso em 19/07/2019).

Site da *Coleção de Arte Flamenga*. Disponível em:  
<http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/research/webpublications/hans-memling-biography> > Acesso em: 28/07/2019.